جون سَذَرلاند

مختصر تاريخ الأدب



ترجمة: د. محمد درويش



دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع

مكتبة | سُر مَن قرأ











جون سَذَرلاند

مختصر تاريخ الأدب

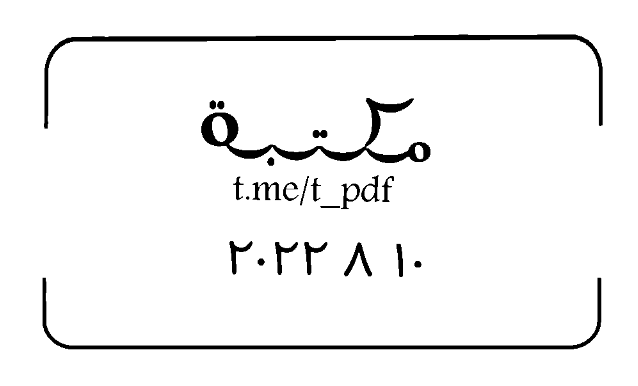
بَحث جُون سَذَرلَانْد ودرّس وكَتَبَ في كل ميدان من ميادين الأدب تقريباً، وحدّد حياته شغفه المذهل بالكتب والقراءة. وها هو الآن يأخذ القراء الشبان والبالغين في رحلة مسلية وسط خزانة كتب حافلة بالأدب تبدأ بالأساطير الإغريقية وتنتهي بالرواية الغرامية ليصل إلى وعي أعمق ليوضح قدرة الأدب من كل أنحاء العالم على الانتقال إلينا ويساعدنا في فهم معنى أن يكون الواحد منا إنساناً.

يطلعنا سَذَرلَانْد بأسلوبه الذي لا يقاوم على روائع الأدب الكلاسيكي، مثل (بيولف) وشكسبير و(دون كيخوته) وشعراء الحركة الرومانسية وديكنز و(موبي ديك) و(الأرض اليباب) وفرجينيا وولف و(١٩٤٨) وغيرها، مضيفاً الحيوية إلى ما يقدمه بروح الفكاهة والمعرفة. ويضيف إلى هذه المؤلفات اختياراته الشخصية من المؤلفين والنصوص الأقل توقعاً، بما فيها الأدب الذي يعد عادة تحت درجة (الاهتمام الجاد). كما يطلعنا على ثِيْمَات متنوعة كالرقابة والحيل السردية والنشر الذاتي والذائقة والإبداع والجنون، وبهذا يقدم لنا مَدخلاً مناسباً إلى الأدب موضّحاً عمق القراءة وغواياتها.



#914

مختصر تاريخ الأدب



اسم الكتاب: مختصر تاريخ الأدب

اسم المؤلف: جون سَذَرلاند

ترجمة: د. محمد درويش

الطبعة الأولى 1440هـ/ 2018م

عدد الصفحات: 429 صفحة

الناشر: دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع. العراق - بغداد

الرقم الدولي: ISBN: 978-9922-601-67-0



للنشر والترجمة
PUBLISHING & TRANSLATION
العراق - بغداد - المنصور
darmanairaq@gmail.com



العراق - بغداد - شارع المتنبي
07819141219 | 07702931543
darktbalmya@yahoo.com

جون سَذَرلاند

مكتبة | سُر مَن قرأ

مختصر تاريخ الأدب

#914

ترجمة
د. محمد درويش





المحتويات



كلمة المترجم

يمثل هذا الكتاب واحدًا من مجموعة من الكتب التي تهتمّ جامعة (يال) بتقديمها إلى القارئ، لتكوّن، في مجموعها، ما يُشبه أن نطلق عليه (موسوعة المعارف والعلوم). ومن مجموعة الكتب هذه (مختصر تاريخ العالم) لمؤلفه ئي. إج. غومبريتش، و(مختصر تاريخ اللغة) لمؤلفه ديفيد كريستال، و(مختصر تاريخ الفلسفة) لمؤلفه نايجل ووربيرتون، و(مختصر تاريخ العلوم) لمؤلفه وليم باينوم، و(مختصر تاريخ الولايات المتحدة) لمؤلفه جيمز ويست دافيدسون، و(مختصر تاريخ الأديان) لمؤلفه ريتشارد هولواي، و(مختصر تاريخ الاقتصاد) لمؤلفه نيال قشطيني؛ وأخرى غيرها.

وتسعى هذه الكتب، من بين ما تسعى إليه، إلى إلقاء الضوء على قضايا لا يُبليها كرُّ الأيام، ولا يستهلكها الزمان، لما تنطوي عليه من متعة، وفائدة في دنيا العلوم، والمعارف.

وهذا الكتاب الذي نقدم ترجمته الكاملة لقراء العربية يستغور عددًا من روائع الأدب الغربي، ويطوف وسط كبار الأدباء الذين ما تزال مؤلفاتهم شامخة في عالم الأدب حتى يومنا

هذا، وإنْ مضى على صدور بعضها عشرات، بل مئات السنين. ولا ينسى المؤلف سَذَرلاند أن يأخذ القارئ في سياحة ماتعة وسط موضوعات الرقابة على الأدب، والحيل السردية، والنشر، والذوق الأدبي، والإبداع وحتى الجنون، كل ذلك من أجل أن يضفيَ معنىً على إنسانية الفرد في هذه الحياة.

ولا ننسى الإشارة إلى أن جون سَذَرلاند أستاذ متمرس في الأدب الإنكليزي الحديث، وأنه مارس التدريس في مختلف المراحل الجامعية، وأنه أصدر، أو حرّر أكثر من عشرين كتابًا، وأن كتابه (حياة الروائيين: تاريخ الرواية في 294 حياة)، نشرته جامعة يال عام 2013 وحقق شهرة واسعة، وإقبالاً منقطع النظير حتى أن أحد النقاد وصفه بأنه: «كتاب يُوقع الدوار في الرأس». أما هذا الكتاب فقد صدر عام 2013 عن جامعة يال أيضًا، وترجمتنا العربية، هذه، عن طبعة 2014.

أخيرًا تجدر الإشارة إلى أننا تركنا بعض النصوص التي يستشهد بها مؤلف الكتاب، في لغتها، من غير أن نترجمها إلى العربية، وهي قليلة، لأن المؤلف يناقش هذه النصوص في مفرداتها الشعرية، وصيغها البلاغية، وقوافيها، وأوزانها، فآثرنا أن ننقلها كما هي لئلا تضيع كلها في الترجمة. لذا اقتضى التنويه مع تقديرنا للقارئ العربي الجاد.

الدكتور محمد درويش

بغداد خريف 2018

الفصل الأول



ما الأدب؟

تخيل أن السبل انقطعت بك، شأنك شأن روبنسون كروزو، طوال البقية الباقية من أيام حياتك، وأنت على سطح جزيرة صحراوية. فما الكتاب الوحيد الذي تتمنى أن يرافقك أكثر من غيره من الكتب؟ هذا هو أحد الأسئلة التي طرحت في برنامج (ديزِرت آيلاند ديسكس) من إذاعة (بي بي سي)، وهو من أكثر البرامج الشعبية التي أذيعت مدة طويلة من الزمان، فضلاً عن إذاعتها في محطة (بي بي سي وورلد سيرفس).

هذا السؤال، هو، أحد سؤالين يُطرحان على ضيف الأسبوع في البرنامج المذكور. بعد سماعنا مقتطفات من ثماني مقطوعات موسيقية من المقرر أن يأخذها الضيف معه إلى الجزيرة، من دون أن يستمتع بأي خيار سوى خيار واحد يتمثل في مطلب واحد.

وعادة ما كانت الأجوبة غاية في البراعة والابتكار: فقد اختار اثنان من الضيوف حبوب السيانيد، مثلاً، في حين اختار آخران متحف الميتروبوليتان في مدينة نيويورك. ثم بطرح سؤال آخر عن الكتاب الذي يودان اختياره إضافة إلى الإنجيل، (أو أي كتاب ديني آخر مشابه له)، وإلى مؤلفات شكسبير الكاملة الموجودة في الجزيرة، وهي مؤلفات يفترض أن يكون نزيل الجزيرة السابق الذي اختار الحبوب قد تركها من ورائه.

لقد مضت اليوم خمسون سنة، وأنا استمع إلى البرنامج (وهو برنامج يذاع منذ العام 1942)، وفي أغلب الأحايين، يختار الضيف واحدًا من شوامخ الأدب ليكون رفيقًا في الحياة المستوحدة التي سوف يعيشها بقية عمره. وما يثير الاهتمام أن جَيْن أوْستِن كانت في الأعوام الأخيرة أكثر الأدباء شعبية (رواياتها، ومن بعدها رواية روبنسون كروزو). وفي كل حلقة تقريبًا من آلاف الحلقات التي أذيعت من البرنامج، كان الكتاب المختار من الضيوف كتابًا أدبيًا سبق لهم أن قرأوه.

تؤشر هذه النقاط بعض الحقائق المهمة عن الأدب. أولاً، الواضح أننا ننظر إلى الأدب بوصفه واحدًا من أهم الأشياء في حياتنا. ثانيًا، إننا، على الرغم ممّا يقال عن (استهلاكنا) الأدب، إلّا أنّ هذا الأدب ما يزال متوفرًا بعد استهلاكنا إياه بخلاف الطعام الموضوع في أطباق غذائنا. وفي أغلب الأحيان، نجده يثير شهيتنا قدر إثارته إياها عند أول وجبة تناولناها منه. وحين كنت ضيفًا على هذا البرنامج قبل بضع سنين، كان اختياري هو

رواية (فانتي فير) (دار الغرور) لكاتبها ثاكري، التي لا بد من أنني قرأتها مائة مرة في الأقل، (إذ كنت أنفق السنين في تحريرها والكتابة عنها). ومع هذا، فإن حالها هو حال الموسيقى المفضلة لدي تمنحني المتعة كلما سمعتها مجددًا.

إن إعادة القراءة تمثل إحدى المتع العظيمة التي يمنحنا إياها الأدب. فالأعمال الأدبية العظيمة ذات معين لا ينضب. وهذا هو أحد الأسباب الذي يكمن وراء عظمتها. وكلما عاد المرء إليها مجددًا، فإنه يجد فيها، دومًا، شيئًا جديدًا تمنحه إياه.

إن عنوان الكتاب الذي تحمله بيديك، الآن، هو (وجيز) غير أن الأدب ليس وجيزًا. ففيه أكثر مما سوف يقرأه أي واحد منا طوال حياته. وفي أفضل الأحوال، فإن ما يسعنا أن نجمعه فيه يمثل عينة ذكية، وإن أهم قرار يمكن اتخاذه يتلخص في تعليمات، أو إرشادات (إقرأ ما يأتي!)، ولكنه يقدم النصح على نحو (قد تجد هذا مفيدًا لك، لأن آخرين غيرك وجدوه مفيدًا، ولكن ينبغي عليك، في نهاية المطاف، أن تقرر، أنت، بنفسك ذلك).

سوف يؤدي الأدب دورًا مهمًا في حياة معظم المثقفين. إننا نتعلم أشياءَ كثيرةً في البيت، وفي المدرسة، ومن الأصدقاء، ومن أفواه غيرنا من الناس الأكثر ذكاءً وحكمةً منا، بَيْدَ أنّ عديد الأشياء التي نعلم أنها بالغة الأهمية تأتي من الأدب الذي سبق لنا أن اطلعنا عليه. فلو قرأنا بإمعان، فسوف نجد أنفسنا في علاقة حوارية مع أذكى عقول زماننا، والزمان الماضي. إن

الوقت الذي ينفق في قراءة الأدب هو، دومًا، وقت أنفق على نحو حسن. فلا تدع أحدًا يَقُلْ لك غير ذلك.

ما الأدب إذًا؟ سؤال ينطوي على دهاء. والإجابة الأكثر مدعاة للرضى، والاقتناع تكمن في النظر إلى الأدب نفسه، بل في أول الأعمال المطبوعة التي نصادفها في أيام حياتنا، ونقصد بها (أدب الأطفال)، الأدب المكتوب للأطفال، وليس الأدب الذي يكتبه الأطفال أنفسهم. فمعظمنا يخطو خطواته الأولى المتعثرة إلى عالم القراءة في حجرة النوم. (في حين يتعلم معظمنا الكتابة في حجرة الدرس). فعلى السرير يقرأ لنا شخص نحبه شيئًا ما، وهكذا تبدأ رحلة الحياة في هذه الصفحات التي تنتظرنا.

وحين يتقدم بنا العمر، تلازمنا ممارسة القراءة من أجل المتعة، قراءة الأدب أصلاً. وتعيش أعداد غفيرة منا في صحبة رواية على السرير. (أو قد نصغي إلى برنامج (بوك آت بيد تايم) كتاب وقت النوم، وهو برنامج آخر من برامج إذاعة بي بي سي التي طال أمد إذاعتها). فكم منا استغرق في أيام صغره، وهو يطالع مرتديًا ثياب نومه تحت نور المصباح اليدوي، ومن تحت أغطية السرير؟ وأما ثيابنا (دروعنا) - بمعنىً من المعاني - التي نرتديها لمواجهة العالم الخارجي - (العالم الواقعي) - فهي محفوظة في الأعم الأغلب في خزانة الملابس عند جانب من جوانب حجرة النوم.

وبفضل عديد الاقتباسات من الكتب لأغراض التلفاز، والأشرطة السينمائية، والمسرح، فإن جمهورًا غفيرًا من الأطفال،

والراشدين يعرف قصة الأطفال الأربعة الذين وجدوا أنفسهم وقد نقلوا إلى أحد المنازل الريفية البريطانية في زمن الحرب في أربعينيات القرن العشرين. وبفضل رعاية الأستاذ كيرك Kirke وعنايته، (الذي يعني اسمه (كنيسة) باللغة الأسكتلندية إذا ما حذفنا الحرف e من آخره، إذ يلجأ الأدب دومًا إلى استخدام أمثال هذه العناصر الرمزية الصغيرة)، يصبح الأطفال في أمن، وأمان من الغارات الجوية الليلية المفاجئة على مدينة لندن. لقد أمسى العالم الواقعي محفوفًا بما لا يعد ولا يحصى من المخاطر في نظر الأطفال. فثمة طائرات مجهولة تحاول، بأسباب غير مفهومة تمامًا، قتل الناس، ويصعب كثيرًا توضيح القضايا السياسية، أو التاريخ، أو الهدف من وراء الغارات لأطفال صغار السن. أما الأدب، فيمكن أن يساعد في ذلك الشأن، بما يملكه من قدرة على التواصل مع الأعمار جميعها.

ويكتشف الأطفال في هذه القصة، في أثناء طوافهم في منزل كيرك في يوم ماطر، غرفةً في الطبقة العليا تحتوي على خزانة ثياب كبيرة. وتتجرأ لوسي، أصغر الأطفال الأربعة، على دخول خزانة الثياب. أعتقد أن كل فرد يعرف ما تكتشفه داخل الخزانة من أي شيء يتذكرون من كتاب (الأسد والساحرة والخزانة). فتجد لوسي نفسها داخل ما يمكن أن ندعوه (العالم البديل)، وهو عالم الخيال، غير أنه عالم واقعي أصلاً يشبه واقعية مدينة لندن التي رحلت عنها. كما أنه عالم عنيف تمامًا عنف تلك المدينة

المحترقة. ولم تعد نارنيا منطقة آمنة شأنها في ذلك شأن الأسود، أو الساحرات اللواتي لا ينبغي على بني البشر التسكع بصحبتهن.

ومن مجريات سرد القصة، نجد أن نارنيا لا تمثل حلم لوسي، أو شيئًا داخل رأسها، أو (فانتازيا)، بل هي كامنة هناك قلبًا وقالبًا، أشبه بشيء خارج ذاتها اليقظة كما الخزانة الخشبية، أو المرآة التي تدخلها أليس لتحملها إلى بلد العجائب، التي كتبتها لويس كارول، ونشرتها كقصة من قصص الأطفال قبل خمسة وثمانين عامًا. لكن إذا أردنا أن نفهم كيف يمكن لنارنيا أن تكون واقعية، ومتخيلة في آن واحد، فإننا يجب أن نعرف كيف ندير آلية الأدب المعقدة. (يكتسب الأطفال المعرفة بالسرعة والغريزة التي يكتسبون بها آلية اللغة المعقدة في نعومة أظفارهم).

قصة (الأسد والساحرة والخزانة) هي قصة (رمزية)، بمعنى أنها تصور شيئًا ما في ضوء شيء آخر؛ غير واقعي تمامًا. وحتى لو اتسع الكون اتساعًا لا نهاية له، كما يحدثنا اليوم علماء الفلك ويقولون بإمكانية ذلك الاتساع، إلّا أنه لا مكان فيه أبدًا لما يمكن أن يشبه عالم نارنيا. فذلك العالم هو عالم مُتخيَّل، وسكانه (بمن فيهم لويس أيضًا) ليسوا سوى خيال محض من مبتكرات المؤلف سي. إس. لويس. بَيْدَ أننا نشعر على الرغم من ذلك (يقينًا أن لويس أراد من قارئه أن يشعر بذلك) أن شيئًا من الحقيقة الدامغة كامن في لا واقعية نارنيا الواضحة.

يمكننا القول إذًا في نهاية المطاف إن الهدف من وراء قصة (الأسد والساحرة والخزانة) إنما هو هدف لاهوتي، وأنه قضية

ذات صلة بالدين. (الحق أن لويس كان لاهوتيًا، فضلاً عن كونه من رواة الحكايات)، فالقصة تضفي معنىً على الوضع الإنساني في ضوء ما يطرحه المؤلف من حقائق أشمل وأوسع. فكل عمل أدبي، مهما كان متواضعَ الشأن، يطرح، في مرحلة ما، أمثال هذه الأسئلة: «ما معنى كل هذا؟ لماذا نحن هنا؟ »، ويرد الفلاسفة، ورجال الدين والعلماء على هذه التساؤلات بأساليبهم الخاصة. أما الأدب، فإن (الخيال) هو الذي يعالج هذه الأسئلة الأساسية.

إن تلك القراءة المبكرة على سرير النوم لقصة (الأسد والساحرة والخزانة) تنقلنا إلى داخل خزانة الثياب (والصفحة المطبوعة) إلى وعي أعمق بالمكان الذي نحن فيه وبأنفسنا كذلك. كما أنها تساعدنا على فهم المواقف المعقدة تعقيدًا لا حدود له، ونجد أنفسنا فيها نحن البشر. يضاف إلى هذا كله، قدرتها على أن تفعل هذا الفعل بأساليب تثير البهجة فينا، وتجعلنا نرغب في الإكثار من القراءة. وكما ساعدت حكايات نارنيا على شرح العالم لنا، ونحن صغار السن، فإن قراءاتنا في سن الرشد تربطنا بحياة غيرنا من البالغين. فعندما نطالع رواية (إيما)، أو أي رواية من روايات دِكنْز، في العصور الوسطى، فإن الدهشة تستبد بنا، والبهجة تغمرنا عندما نكتشف فيها ما هو أكثر مما اكتشفناه حين اطلعنا عليها في المدرسة. إن الكتاب الأدبي العظيم يستمر في العطاء في أي مرحلة من مراحل الحياة التي تطالعه فيها، بغض النظر عن المراجع الصادر عنها. وسوف نرى في الفصول القادمة،

مرارًا وتكرارًا، كم حالفنا الحظ إذ عشنا في عصر ذهبي توفر فيه، بفضل الترجمة، الحديثة (الأدب العالمي)، وليس (الأدب) وحده كي نستمر على قراءته. إن عددًا كبيرًا من الأدباء العظام الذين سنجدهم على امتداد الصفحات المقبلة سينظرون نظرة حسد إلينا لكثرة ما هو متوفر أمامنا من متعة في القراءة. لهذا، فعلى الرغم من أننا سوف ننظر إلى الأدب عن بعد، فإن التنوع الذي سوف تراه في هذا الكتاب يتصف بصفة مشتركة واحدة تتمثل في أنك قادر الآن على قراءته باللغة الإنكليزية (وأرجو أن تقرأه يومًا ما).

بَدءًا من الفيلسوف الإغريقي العظيم أفلاطون، وإلى يومنا هذا، ثمة من يؤمن بأن سحر الأدب، وما فيه من أشكال (كالمسرح والملحمة، والقصيدة الغنائية على أيام أفلاطون) تنطوي على خطورة، وبخاصة على الأطفال. فالأدب يشغلنا عن مقتضيات الحياة اليومية الواقعية. صحيح أنه ينحو منحى الخداع، الخداع الجميل، وبهذا تزداد خطورته. وإذا كنت تتفق ورأي أفلاطون، فإن العواطف التي يفجرها الأدب العظيم تضفي غمامة على التفكير الصافي. إذ كيف يمكنك أن تفكر تفكيرًا جادًا بمشكلات تربية الطفل إن كانت عيناك تترقرقان بالدمع بعد قراءة وصف دِكنْز لموت (ليتل نيل) الملائكية؟ وكان أفلاطون يعتقد، من دون أن يفكر تفكيرًا واضحًا، أن المجتمع في خطر. إمنح الطفل كتاب إقليدس المعروف عن (الهندسة) كي يطالعه في سريره ليلاً، وليس قصة الحيوان

الخرافية (أندروكليس والأسد) التي كتبها أيسوب. غير أن الحياة ليست هكذا، ولا البشر كذلك. لقد عَلَّمت قصص أيسوب مجايلي أفلاطون دروسًا مهمة – وأثارت فيهم البهجة فضلاً عن ذلك – على مدى قرنين من الزمان، وما تزال اليوم تؤثر فينا التأثير نفسه بعد مرور ألفين وخمسمائة عام.

كيف إذًا يمكن أن نصف الأدب؟ إنه أساسًا مجموعة مركبة، فريدة من ست وعشرين علامة سوداء صغيرة على سطح أبيض (مجموعة من الحروف)، إذا توخينا الدقة، ما دامت كلمة (الأدب) تعني أشياءً مصنوعةً من الحروف. إن هذه المجموعة ذات قوة سحرية تفوق كثيرًا أي شيءٍ يستطيع الساحر أن يجذبه من قبعته. لكن الإجابة الأفضل هي أن الأدب هو العقل البشري في أقصى قدراته على التعبير عن العالم المحيط بنا وتفسيره. إن الأدب في أفضل أحواله لا يُبَسِّطَ عقولنا وحواسنا ولكنه يوسعها إلى الحد الذي نستطيع به أن نتعامل مع التعقيدات، حتى وإن كنا لا نتفق مع ما نقرأ بين إيدينا في أغلب الأحيان. لماذا نقرأ الأدب؟ لأنه يوسع آفاق الحياة، ويزيدها ثراءً، وغنىً على نحو لا يمكن لأي شيءٍ آخر أن يفعل ذلك. إنه يزيد من إنسانيتنا، وكلما تعلمنا قراءته على نحو أفضل، فإنه يفعل ذلك على نحو أفضل أيضًا.



الفصل الثاني



بدايات خرافية

الخرافة

قبل أن نفكر في الأدب بوصفه مادة مكتوبة، ومطبوعة من زمن طويل، كان ثمة شيء ما يزال، في مستطاعنا، أن نطلق عليه مصطلح الأدب، على أساس أننا إذا استطعنا أن نمشيَ مثل بطة ونبطبط كالبطة، فتلك هي البطة. إن علماء الأنثروبولوجيا الذين يدرسون الجنس البشري منذ عصور غابرة، وحتى يومنا هذا، يطلقون على ذلك مصطلح (الخرافة) التي نشأت في مجتمعات (تروي) أدبها بدلاً من كتابته. أما مصطلح (الأدب الشفاهي) (أي الأدب المنطوق)، وهو مصطلح مشوش، متناقض فقد كان قيد الاستعمال غالبًا. إننا لا نملك اليوم مصطلحًا أفضل منه.

النقطة الأولى التي نريد توضيحها بشأن الخرافة هي أنها ليست (بدائية)، بل، هي، غاية في التعقيد. أما النقطة الثانية، فهي أننا بالنظر إلى المستقبل البعيد بعين الاعتبار، وتدبر كل احتمالاته، سنجد أن الأدب المكتوب، والمطبوع حديث نسبيًا، في حين أن الخرافة كانت ترافقنا منذ زمن بعيد. ولهذا، فمن المنطق الافتراض بأننا، بوصفنا جنسًا من الأجناس، مزودون، داخل أنفسنا، بأسلاك تدفعنا إلى التفكير تفكيرًا خرافيًا، مثلما يحاجج السلانيون اليوم بأننا مزودون وراثيًا بأسلاك في مرحلة معينة من أعمارنا، تربطنا باللغة. (وإلّا كيف نتمكن، ونحن أطفال، لم نتعود المشي بعدُ من تعلم شيء معقد تعقيد اللغة التي نسمعها؟). إن صناعة الخرافة كامنة في طبيعتنا، وهي جزء لا يتجزأ من هويتنا بوصفنا بشرًا.

معنى هذا الكلام، فعليًا، أننا نصنع، غريزيًا، أشكالاً، ونماذج عقلية من كل شيء يدور من حولنا. ذكر أحد الفلاسفة أننا نولد أطفالاً لننمو (وسط فوضى عارمة مفعمة بالنشاط والحركة). وفي غمرة تأقلمنا مع تلك الفوضى المريعة يكمن واحد من أعظم مشاريع الجنس البشري. لقد كانت الخرافة أسلوبًا لمساعدة الناس على فهم عالمنا. وحين بدأنا الكتابة، فإن الأدب سوف يساعدنا أيضًا.

ها هنا لعبة عقلية ذكية ابتكرها الناقد فرانك كيرمود توضح النقطة التي أشير إليها في شأن (التزود بسلك) كي نفكر تفكيرًا خرافيًا. فلو وضعت ساعة يد على أذنك، فسوف تسمع الصوت

(تك توك... تك توك). وستجد أن الصوت (توك) أشد نبرة من الصوت (تك). وتقوم عقولنا التي تتسلم الإشارة من أذننا بتشكيل الدقات (تك... تك)، لتصبح (تك... توك)، أي، في بداية، ونهاية صغيرتيْن. وهذا ما تفعله الخرافة تمامًا. إنها تبتكر نموذجًا لم يسبق له أي وجود، لأن العثور على نموذج يساعدنا على فهم الأشياء (مثلما يساعدنا أيضًا على تذكرها). الأمر المثير للاهتمام أكثر من أي شيء آخر في مثال هذا الصوت (تك... توك) هو عدم وجود أي شخص يعلمك الاستماع إلى ذلك الشكل السردي. إنه أمر طبيعي أن تتعلمه.

لهذا السبب، فإن إحدى وسائل التفكير في الخرافة تتمثل في أنها تخلق الفهم من اللا فهم الذي نجد، كلّنا، نحن البشر، أنفسَنا فيه: لماذا نحن هنا؟ ما سبب وجودنا في هذا المكان؟ إن الخرافة توفر، مثاليًا، توضيحًا من خلال القصص (العمود الفقري للأدب)، والرموز (جوهر الشعر). لنبدأ لعبة عقلية: لنفترض أنك واحد من أوائل الناس في محاولة زرع المحاصيل على وجه الأرض، قبل عشرة آلاف سنة. أنت على علم بأن ثمة أوقاتًا لا ينمو فيها أي شيء. فالطبيعة تموت. ولكن بعد مدة من الزمن، تبعث الحياة في الأرض من جديد. لماذا؟ ما التفسير الذي يمكنك أن تتوصل إليه؟ ليس ثمة عالِمٍ يوضح ذلك، ولكن ينبغي لك أن (تفهم) ذلك.

إن الإيقاع، أو الانتظام الموسمي بالغ الأهمية في المجتمعات الزراعية (وقت للزراعة، ووقت آخر لجني المحصول الزراعي)

على حد تعبير الإنجيل. وسوف يتضور جوعًا أي فلاح لا يعرف هذين الوقتين. إن الدورة الغامضة لموت الأرض السنوي وعودتها إلى الحياة مجددًا، تلهم (خرافات الخصوبة). وغالبًا ما يُرمز إلى هذه الخرافات بملوك، أو حكام لا يموتون إلّا لكي يُبعثوا مجددًا في الحياة. وبهذا تخلق إحساسًا مؤكدًا بأن الأشياء تبقى من المعاني الواسعة، كما هي، على الرغم، ممّا قد يحدث فيها من تغيير.

تبدأ واحدة من أقدم القصائد (وأجملها) في الأدب الإنكليزي (سير غاوين والفارس الأخضر) بداية قوية مفعمة بالحيوية في أثناء احتفالات الكريسمس في بلاط الملك آرثر. الوقت هو أشد أوقات السنة خمودًا. وعلى حين غِرّة، يقتحم غريبٌ من الغرباء البلاطَ متشحًا بثياب خضراء اللون من قمة رأسه حتى قدميه، وممتطيًا جواده، ويبدأ بإقامة محاكمات معينة للحاضرين وينذرهم أن أشياء تُلوّح بالشر سوف تقع إن لم يفعلوا الصواب. إنه نموذج من مثل الرجل الأخضر. ربُّ الخضرة الوثني الذي يحمل بيده غصنًا من أغصان شجرة الإيلكس، ويعرض على الحاضرين قائلاً: إنه سوف ينمو في الربيع (بمشيئة الله)، إذا ما أخذ الحاضرون حذرهم.

لنبدأ بفحص البداية والنهاية الصغيرتين لنموذج (تك... توك) ولكن، في ضوء مثال أدبي أكثر وضوحًا، هذه المرة: خرافة هرقل المعروفة. إن بواكير نسخ هذه الخرافة موجودة على زهريات إغريقية ترجع إلى القرن السادس قبل الميلاد تقريبًا. ويمكن، أيضًا، العثور على نسخٍ أحدث منها في أفلام (الرجل الحديد).

فهذا الرجل الأسطوري، شديد البأس في الخرافة يلتقي عملاقًا يدعى (أناتايوس) وهو أقوى منه، وأشد بأسًا، ويضطر إلى منازلته. يطرح هرقل (أناتايوس) أرضًا، ولكن كلما لامس (أناتايوس) الأرض ازداد قوة. غير أن هرقل ينتصر، في آخر المطاف، قابضًا على أناتايوس قبضة تُشبه عناق الدببة، رافعًا إيّاه إلى أعلى. وما إن يرتفع (أناتايوس) عن سطح الأرض، حتى يرتعش جسده، ويموت.

المهم في هذه الخرافة هو أن خيوط القصة تتحرك من البداية إلى النهاية على نحو مقنع تمامًا (شأنها في ذلك شأن كل (أفعال) هرقل). وهي ذات حبكة أيضًا؛ ففيها بداية (حيث يلتقي هرقل العملاق أناتايوس)، وفيها تطور (حيث يقاتل هرقل هذا العملاق ويخسر)، وفيها حل (حيث يدرك هرقل كيف يمكنه أن يتغلب على خصمه ويفوز في النزال). إن المعركة التي يتفوق فيها البطل على خصمه الأشد قوة وبأسًا، كما يتفوق هرقل على أناتايوس، مألوفة ويعرفها عشاق أفلام جيمز بوند كلّهم. والخرافة، شأنها شأن كل فيلم من أفلام بوند ذات (نهاية سعيدة). إننا نجد هذا النمط من الحبكة في كل مكان في الأدب السّردي بأساليب بسيطة، ومعقدة.

ثمة عنصر آخر في الخرافة يكمن في انطوائها، دومًا، على حقيقة نفهمها قبل أن نراها رؤية واضحة أو نفسرها. ولإثبات هذه النقطة، دعونا نُلقِ نظرة على أقدم - بل، يضيف آخرون، أيضًا، صفة (أنبل) - عملَيْن أدبييْن بين أيدينا، الإلياذة، والأوديسة.

فالتراث يخبرنا أنهما من إبداع المؤلف الإغريقي العريق الذي لا نعرفه إلّا بالاسم (هوميوروس) قبل ثلاثة آلاف سنة تقريبًا.

إن قصائد هذين الكتابين تدور حول حرب طويلة بين قوتين عظميين، هما اليونان (الاسم الذي ستُعرف به إحدى القوتين) وطروادة. وقد أكد لنا علم الآثار وقوع تلك الحرب. بَيْدَ أن هوميروس لم يكن بعيدًا جدًا عن (الخرافة) المجردة. فبطل القصائد أوديسيوس (المعروف أيضًا باسمه اللاتيني المتأخر يوليسيس) يقوم بمغامرات لا حصر لها في أثناء عودته من الحرب (وهي رحلة تستغرق منه عشرة أعوام). وفي إحدى تلك المغامرات يقع، هو، ورفاقه في السفينة أسرى، ويسجنهم عملاقٌ ذو عينٍ واحدة في وسط جبينه، يُدعى بوليفيموس، في أحد الكهوف. وكلّما شعر هذا المسخ بالجوع أكلَ واحدًا من الأسرى في كهفه، في أثناء الإفطار. ويتمكن أوديسيوس، وهو أكثر الأبطال حيلة ودهاءً، من جعل بوليفيموس يشرب حتى الثُّمالة، ويسدد له طعنة نجلاء في عينه الوحيدة، تُصيبُهُ بالعمى، فيتمكن أوديسيوس من الهروب مع رفاقه.

أيّ حقيقة يمكننا أن نجدها كامنة في هذه القصة الخرافية؟ إنها تكمن في تلك العين الوحيدة. لعلك مررت بتجربة المحاججة، والجدال مع شخص ما لا يستطيع، أو لا يريد رؤية (جانبي هذا السؤال)، شخص ما لا يتمسك إلّا بوجهة نظر واحدة. الوضع ميئوس منه. وأنت لا تستطيع أن تغير من رأي ذلك الشخص.

وكل ما يمكنك فعله هو العثور على طريقة من الطرق للهرب، ويفضل أن تكون تلك الطريقة أقل عنفًا من بطل هوميروس.

ربما تعتقد أن ما أطرحه يبدو لك أمرًا بدائيًا (فكرة متوحشين على حد تعبير من يريد التقليل من شأن الخرافة). غير أن الخرافة تنطوي أيضًا على جانب من الحقيقة تنسجم معنا في عصرنا الراهن مثلما كانت منسجمة في زمن كتابتها. وهكذا يعيش الفكر الخرافي، ويزدهر حتى بعد زمن طويل بعد أن تكون قد اعتقدت أن المجتمع الحديث، والعلوم الحديثة قد تخليا عن تفسيره بعد اليأس من التفسير. وإذا ما ألقيت نظرة فاحصة، متأنية فسوف تجد أنه محبوك في نسيج الأدب المعاصر، حتى لو لم تره العين من فورها.

ها هنا مثال واحد حديث نسبيًا عن الأساليب التي تكون فيها الخرافة محبوكة في ثقافتنا. ففي الأعوام الممتدة بين إخراج جيمز كاميرون لشريطه السينمائي تايتانِك الحائز على جائزة الأوسكار سنة 1997، والذكرى المئوية لتدشين تلك الباخرة العملاقة في الثاني عشر من نيسان 2012، حدث اهتمام لا مثيل له بكل ما يخص حطام الباخرة في بريطانيا، والولايات المتحدة الأميركية. وبدا ذلك الاهتمام من الناحية الظاهرية، اهتمامًا غريبًا إلى حد ما. فقد لقي 1500 شخص مصارعهم حين غرقت الباخرة. حادثة مأساوية مريعة. غير أن الموت يتلاشى مقارنة بملايين الموتى والمصابين الذين تسببت بها الحرب العالمية الأولى التي

اندلعت بعد غرق الباخرة ببضع سنين. لماذا لم ينس الناس تحطم الباخرة؟ ربما كانت الإجابة كامنة في اسم الباخرة نفسه: تايتانِك.

إن الخرافة القديمة تقول إن التيتان كانوا قبيلة من جبابرة الآلهة، وكان أبواهم الأرض والسماء، وإنهم كانوا أول عِرق على وجه الأرض يملك قَوَام البشر. وبعد وقت طويل من استمتاعهم بمكانتهم بوصفهم أقوى أنواع الكائنات الحية على الأرض، وجَدَ أولئك التيتان أنفسهم في مستنقع حرب امتدت عشرة أعوام مع عِرق آخر، جديد من الآلهة كانوا قد وصلوا مرحلة أعلى من النشوء والارتقاء من مرحلة التيتان. وعلى الرغم من أن التيتان كانوا عمالقة يملكون قوة جبارة، فإن العرق الجديد المتحدّر من آلهة الأولمب، بدا، قوة غاشمة أيضًا، بذكاءٍ أكبرَ، فضلاً عن الجمال والمهارة. لقد كان هذا العِرق أساسًا يشبه بني البشر (يشبهنا، نحن، إن شئنا) أكثر مما يشبه قوى الطبيعة.

وتمضي الخرافة مسترسلة في القول إن التيتان حلّ بهم الهلاك على الرغم من جبروتهم، وكانت هزيمتهم موضوع واحدة من أعظم القصائد السردية في اللغة الإنكليزية، هي قصيدة (هايبريون) للشاعر جون كِيتس التي نظمها في حدود العام 1818. ونقرأ في تلك القصيدة أن أوسيانوس التيتاني يتدبر في خَلَفه الذي قهره وهو (نبتون) الذي حلّ محلّه ربّاً للبحر ويدرك أن:

القانون الأبدي الخالد هو:
إن الأكثر جمالاً هو الأكثر قوة

ويدرك التيتان الذين يفتقرون إلى الجمال بأن أيامهم انقضت، بَيْدَ أن أوسيانوس يتنبأ قائلاً:

نعم، بحسب ذلك القانون،
ربما يأتي عِرق آخر
ويدفع المنتصرين علينا
إلى الحداد كما نفعل الآن.

لقد سُمّيَت باخرة النجم الأبيض التي غرقت في أعماق المحيط في نيسان 1912 بالاسم تايتانِك، ورافق تلك التسمية فتْحُ زجاجةٍ من شراب الشامبانيا على نحو طقسي، وهو يمثل عملاً خرافيًا يسمى (إراقة الشراب) لأنها كانت واحدة من أضخم البواخر، وأسرعها وأقواها، وكان مقررًا لها عبور المحيط الأطلسي. كان الاعتقاد سائدًا بأنها لا يمكن أن تغرق. غير أن الذين أطلقوا عليها ذلك الاسم لا بد من أن يكونوا قد شعروا بقدر من عدم الارتياح، والقلق. أفكان القدر قد أوحى بذلك الاسم استذكارًا لما قد حدث للتيتان؟

إن أحد الأسباب التي تدفعنا إلى الافتتان بتلك الكارثة يتمثل في أننا نعتقد اعتقادًا لا عقلانيًا بأن غرق الباخرة تايتانِك ينطوي على رسالة موجهة إلينا. (لقد أُنفقت ملايين الدولارات في البحث عن الباخرة تحت مياه المحيط، وكان الاهتمام متواصلاً (لإخراجها) من تحت تلك المياه). إن الحدث يخبرنا بشيء ما، يحذرنا من شيء ينبغي علينا، حقًا، أن نفهمه. الواضح أن الرسالة تقول

لنا في طيات ما أصبح يعرف بخرافة عصرنا الراهن: لا تبالغوا في الثقة بأنفسكم. لقد منحنا الإغريق مرادفًا لتلك الثقة المبالغ فيها وهو: hubris. الذي يتردد صداه في عبارة (التكبر يسبق السقوط)، وهو موضوع شائع في دنيا الأدب.

وبعد كارثة الباخرة تايتانِك، أنحتْ محاكمُ التحقيق باللائمة، وهي محقة بما يكفي، على التهاون في الأصول المرعية، وعدم دقة رصد الجبال الجليدية، وصنع الباخرة صناعة رديئة، وعدم توفر قوارب نجاة كافية، وهذا عمل إجرامي. هذه الأشياء صحيحة كلها، غير أن لِتوماس هاردي، وهو أحد أعظم أدبائنا، وأكثرهم تشاؤمًا (الذي سنتأمل أشعاره مفصلاً في الفصل الرابع والعشرين)، ونظم قصيدة مشهورة بعنوان (ملتقى التوأمين The Convergence of the Twain أبياتٌ شعرية في ضياع الباخرة تايتانِك)، نقول إن هذا الأديب كان قد رأى قوىً خرافية أكثر عمقًا، وأكثر شمولية تعمل عملها في هذا الشأن ومفردة (المخلوقة) التي يستخدمها في هذه الأبيات يراد بها الباخرة:

حسنًا: حين كانت المشيئة القدرية
تصنع هذه المخلوقة ذات الجناح المنفلق
وهي المشيئة التي تحرك كل شيء وتدفعه
فإنها كانت تُعِدّ لها رفيقًا سيئ الطالع،
رفيقًا هائلاً يبعث على البهجة
شكله هو الجليد، في زمن بعيد ومنفصل

ثم خلصت الأدميرالية بحكم واحد مرتكز على علوم البحر، أما الشاعر فتوصل إلى حكم آخر مرتكز على فهم العالم فهمًا خرافيًا. وفي الفصل المقبل سنرى كيف أن الخرافة – حجر الأساس في الأدب – تتطور إلى ملحمة.

الفصل الثالث



كتابة للشعوب

الملحمة

تستخدم كلمة (ملحمة) استخدامًا واسعًا، لكنه فضفاض في يومنا هذا. فقد طالعت في الصحيفة التي ألقيتها جانبًا من فوري أن مباراةً لكرة القدم، (وهي، يا للأسى واحدة من مباريات قليلة أحرز فيها الفريق الإنكليزي فوزًا رياضيًا مهمًا) وُصِفت بأنها (صراع ملحمي). لكن في ضوء الأدب، نعرف أن كلمة (ملحمة)، إذا ما استخدمت استخدامًا صحيحًا فستنطوي على كل شيء باستثناء المعنى الفضفاض، إذ أنها تصف مجموعة منتقاة انتقاءً جيدًا، من النصوص الموغلة في القدم ذات قيمة (بطولية) في نبرتها. إن كلمة (بطولي) نستخدمها هي الأخرى

استخداماً فضفاضًا. ويمكننا القول إن هذه النصوص تُظهر الجنس البشري، إذا جاز التعبير، في أعلى مراحل الرجولة. ما يؤسف له أن التحيز الجنسي في هذه الإشارة مناسب تماماً. أما مصطلح (بطلة ملحمية) فهو في الأعم الأغلب مصطلح متناقض.

حين نفكر تفكيرًا جادًا في الملاحم، نجد أنفسنا في مواجهة سؤال محيِّر هو: إن كان هذا يمثل أدبًا عظيمًا حقًا، فما السبب الذي يدفعنا إلى العزوف عن كتابته؟ ولماذا لم نكتبه (كتابة ناجحة في الأقل) على مدى قرون خلت؟ إن المفردة ما تزال ترافقنا، أما الأدب فلا يرافقنا، لسبب من الأسباب.

إن أكثر الملاحم مدعاة للتوقير والتبجيل، وظلت ترافقنا على امتداد العصور هي ملحمة (كلكامش) التي يمكن اقتفاء أثرها إلى ألفي سنة قبل الميلاد. وأصل هذه الملحمة هو ما يعرف، اليوم، باسم (العراق) (الذي كان يطلق عليه بلاد ميزوبوتاميا) مهد الحضارة الغربية. كان هذا (الهلال الخصيب)، أيضًا، المنطقة التي زرع فيها القمح أول مرة، فساعد بذلك على جعل انتقال الجنس البشري انتقالاً عظيمًا من صيد الحيوانات إلى نمط من أنماط الحياة الزراعية، وهو ما سهّل نشوء المدن، ويمكننا القول إنه سهّل وجودنا أيضًا.

وكما هو شأن بعض الملاحم الأخرى، فإن النص الباقي من ملحمة (كلكامش) ناقص، معتمدًا كما هو معروف على ألواح طينية لم تتحمل كلها مرور آلاف السنين، فالبطل نواجهه بادئ ذِي بَدء بوصفه ملك أوروك، وهو نصف إله، ونصف بشر، وقد

شيد في مسعاه لتعظيم نفسه مدينة عظيمة يحكمها حكم الطغاة القاسي. إنه حاكم شرير، مستبد. فما كان من الآلهة إلّا أن خلقوا (إنسانًا بريًا) يدعى أنكيدو من أجل إصلاح شأن كلكامش. وكان أنكيدو قويًا قوة كلكامش إلّا أنه أكثر نبلاً منه في شخصيته. ينازل أحدهما الآخر فيربح كلكامش، ويصبحان، بعد ذلك، صديقين، ويبدآن سلسلة من المغامرات، والمحن، والمساعي.

ولما كان يصعب التنبؤ بما تفعله الآلهة، فإنها تصيب أنكيدو بمرض مهلك، ويرتبك كلكامش، ويصاب بالذهول لموت أعز أصدقائه. وبعد أن أضحى الآن يهاب الموت، بدأ أسفاره في أصقاع العالم المختلفة ليكتشف سر الخلود. وتضعه الآلهة أمام اختبار، وكانت قادرة على تحقيق رغبته: فإذا كان يريد أن يعيشَ إلى ما لا نهاية، ففي وسعه يقينًا أن يبقى يقظًا أسبوعًا من الزمن. فيحاول كلكامش ذلك بَيْدَ أنه يخفق، ويتقبل الحقيقة المتمثلة في أنه فانٍ، ويعود إلى أوروك، وقد بات حاكمًا أفضل من ذي قبل، وأكثر حكمة، وسوف يموت في الوقت المحدد.

إن ثيمات هذه القصة الموغلة في القدم – تأسيس حضارة بالعمل البطولي، وبترويض الموروث الوحشي في طبيعتنا الإنسانية – شائعة في كل الأعمال الأدبية التي تحمل عنوان (ملحمة).

إن الملحمة تنشأ عن ملحمة تاريخيًا. وفي وسع المرء أن يشاهد الروابط التي تربط الشكلين السّرديين على نحو واضح. ففي الملحمة الإنكليزية العظيمة (بيولف) مثلاً، يظهر البطل – وهو

محارب (حديث) (ينتمي إلى القرن الثامن عشر) – وهو يقتل الوحشين غريندل وأمه، اللذين يعيشان في بِركة سوداء، ويظهران ليلاً لذبح أي إنسان يصادفانه في طريقهما. وفي نهاية المطاف، يلقى بيولف مصرعه على يدي تنين. إن التنين حيوان خرافي، كما هو شأن الحيوانات الشبيهة بغريندل. كما إن المحاربين من أمثال بيولف ورفاقه هم شخصيات تاريخية. ويمكن العثور على دروعهم وأسلحتهم، كما وصفتْها القصيدة الملحمية، في مدفن يمثل سفينة حيث يُرسَل الأبطال والملوك ممن هم مثل بيولف إلى مثواهم الأخير. ومن أشهر هذه المدافن، ذلك الذي تم التنقيب عنه، وكشفه في (ساتون هو) في صافوك، المحفوظ، حاليًا، في المتحف البريطاني. أما عظام التنين، فهي مما لا يمكنك العثور عليها مدفونة بمعية السيوف والخوذ والدروع والزرود.

لقد أسس الأدب الإنكليزي على هذه القصيدة الإنكلو – ساكسونية المؤلفة من 3182 بيتًا، ومن المحتمل أنها نظمت في القرن الثامن، مستمدة مواضيعها من خرافات قديمة ترجع إلى عهود غابرة. وقد جاء بها إلى إنكلترا بشكلها الأولي الغزاة الأوربيون، وراح الناس يرددونها شفويًا على مدى أجيال وقرون طويلة، بأشكال مختلفة قبل أن يعمد راهب مجهول إلى نسخها في القرن العاشر. لقد كانت الأديرة مؤسسات حفظت وثائق الأمة المكتوبة مبكرًا وشجعت التعليم والقراءة والكتابة. وتمثل قصيدة بيولف بالشكل الذي وصلت به إلينا مفترق طرق بين الوثنية والنصرانية، بين الوحشية والحضارة، بين الأدب

الكتابي والأدب الشفاهي. إن القراءة عملية صعبة في ثنايا هذه القصيدة، بَيْدَ أن معرفة مغزاها قضية مهمة تاريخيًا.

إن الملاحم بشكلها الشفاهي البدائي وجدت في مثل هذه اللحظات الانتقالية في التاريخ، بمعنى، عندما بدأ (المجتمع)، كما عرفه الناس، يتشكل بشكله (الحديث) أول الأمر، ليصبح واضحًا أنه العالم الذي يعيشون فيه الآن. إن الملاحم تحتفي احتفاءً سرديًا بطوليًا ببعض المُثُل الأساسية، وعلى وجه الخصوص كانت تؤشر (ولادة الأمم).

لنعد إلى (بيولف) وأبياتها الاستهلالية: بداية بشكلها المكتوب باللغة الإنكليزية القديمة، ثم بالترجمة الإنكليزية:

Hwaet. We Gradena. in grear – dagum,
peodcyninga, brym gefrunon,
hu ða æþelingas ellen fremedon.

Lo! we have learned of the glory of the kings
who ruled the Spear – Danes in the olden time, how
those princes wrought mighty deeds.

على الرغم من أن القصيدة مكتوبة (باللغة الإنكليزية القديمة) وانتشرت في إنكلترا على مدى قرون من الزمان، إلّا أنها تحكي عن أحداث في (بلد الدنماركيين)، وتلك وسيلة أخرى للتعبير عن (أرض بعيدة، بعيدة جدًا). غير أن الواضح هو أن هذه القصيدة العظيمة تبدأ بداية استعارية برفع راية وطنية، هي راية مملكة الدنمارك ذات الرماح. ونقرأ في القصيدة أن

بيولف البطل الأمير من جيتلاند (وهي بلاد السويد حاليًا) يأتي لإنقاذ حضارةٍ وليدة قبل أن يدمرها الغريندول. ولو لم ينتصر عليهم - بفضل بطولته الاستثنائية، وتضحيته الذاتية - لَمَا وُجِد على وجه الأرض عالم الإنكلو - ساكسون، وغيره من الشعوب الأوربية، بل لكانوا لقوا مصارعهم عند الولادة على أيدي قدامى المتوحشين المرعبين. وتخبرنا الملحمة أن الحضارة ينبغي عليها أن تحارب الموت من أجل أن تولد.

ثمة نقطة أخرى مهمة لابدّ من إضافتها في هذا الصدد. فالملاحم الأدبية - التي ما تزال تُقرأ بعد مرور قرون (وفي بعض الأحيان بعد مرور آلاف السنين) على تأليفها - لا تدون ولادة (أيّ) أمة من الأمم، بل ولادة أمم تصبح في يوم من أيام المستقبل ناشئة، ثمّ تتحول إلى إمبراطوريات عظيمة تبتلع الأمم الأقلّ شأنًا منها. وفي سنوات النضوج اللاحقة، تعتز هذه الإمبراطوريات (بملاحمها) شواهدَ على تلك العظمة. وتؤكد الملاحم تلك العظمة وتشهد عليها. إن اللسانيين يعشقون هذه الأحجية: «سؤال: ما الفرق بين العامية والفصحى؟ الجواب: الفصحى لغة عامية يقف جيش من ورائها» ما الفرق، إذًا، بين قصيدة طويلة عن بدايات كفاح شعب من الشعوب البدائية والملحمة؟ إن الملحمة قصيدة طويلة يقف وراءها شعب عظيم، (أو أمامها، على وجه الدقة).

لنتأمل الإلياذة، والأوديسة، الملحمتيْن، الأكثر شهرة بين الملاحم قاطبة، اللتين ألّفهما هوميروس في البلاد المعروفة اليوم

باسم اليونان، إننا لا نعرف أي شيء عن حياة هوميروس، بل لن نعرف عنها شيئًا. فالأساطير تردد أنه كان ضريرًا، وأشار بعضهم إلى أنه كان امرأة. غير أن اسمه اقترن منذ العصور الغابرة بهاتين القصيدتين العظيمتين. فما قصتهما؟ في قصيدة الإلياذة، تعشق امرأة إغريقية فاتنة تدعى هيلين أميرًا أجنبيًا شابًا، وسيما يدعى باريس. ويواجه عشقهما تعقيدات لأن هيلين كانت متزوجة. فيهرب الاثنان إلى بلد أمير طروادة (الواقعة في البلد المعروف، اليوم، تركيا). قد يقول قائل إنها قصة رومانسية (قصة حب)، إلّا أن النظر إليها نظرة موضوعية، تكشف عن أنها قصة صراع اثنتين من دويلات المدن في طور نشوئهما، وهما: اليونان (وهو الاسم الحديث) وطروادة، تعيش فيهما أمتان بحريتان تمتهنان التجارة في عالم لا يتسع لكلتيهما. ولا بد لإحدى هاتين الأمتين أن تحترق في حرب طروادة، وعلى حد تعبير الشاعر الأليزابيثي كريستوفر مارلو، ستكون الأمة المحترقة (برجَ إضاءةٍ شاهق). وهكذا تحترق طروادة، وتصير رمادًا، كي تتمكن اليونان من ارتقاء سلم المجد، والعظمة. ولو كان الحدث معكوسًا لكان تاريخ العالم مختلفًا جدًا، ولَمَا كان لدينا ما يعرف اليوم بالمأساة الإغريقية، ولا الديمقراطية (وهي كلمة إغريقية أيضًا) على حد تعبير البعض، ولكانت (فلسفتنا في الحياة) مختلفة جدًا.

أما الأوديسة، الكتاب الذي ألّفه هوميروس بعد الإلياذة، فتنطوي على قصة ملحمية فيها من عناصر الخرافة ما يفوق ما هو متوفر في الإلياذة. وكما لاحظنا في الفصل الثاني، يعود البطل

الإغريقي أوديسيوس بعد عشرة أعوام مليئة بالأحداث من حرب طروادة إلى مملكته الصغيرة إيثاكا. وفي طريق عودته، وبعد هروبه من العملاق وحيد العين بوليفيموس، تجنح السفينة به، وبطاقمه إلى جزيرة تحاول فيها ساحرة جميلة تدعى سيرسه أن تسحرهم، كما تهددهم وحوش البحر، ولا سيّما سيلا وكاريبدس. غير أن أوديسيوس يفلح، في نهاية المطاف، في العودة إلى إيثاكا، وينقذ زواجه من بينولوبي الوفية. ويعود الهدوء والاستقرار بعد مجازر لا تعد، ولا تحصى، فبإمكان الحضارة أن تنمو، كما يمكن للإمبراطورية أن تنهض. هذا هو الموضوع الأساس في ملحمتي هوميروس.

تظل الإلياذة والأوديسة أكثر القصص المقروءة، بَيْدَ أن السرد في هاتين الملحمتين يُعالِج أساسًا كيفية نشوء اليونان القديمة - وهي ما يحلو لنا أن نسميها مهد الديمقراطية الحديثة - بمعنى عالمنا. إن الملاحم تمثل سليل الأمم (النبيلة والجبارة) على حد تعبير الشاعر جون ملتون. (وملتون هو مؤلف ما يراه كثيرون آخرَ ملحمة عظيمة في الأدب البريطاني (الفردوس المفقود) التي ألّفها في أواسط القرن السابع عشر، حين بدأت بريطانيا بالتحول إلى أمة جبارة وإلى قوة عالمية. أنظر الفصل العاشر).

هل في مستطاع لوكسيمبورغ، أو إمارة موناكو أن تنتج ملحمة لو كان لديها نوابغ الأدباء في كتابة الملاحم؟ وهل في وسع الاتحاد الأوربي المتعدد الدول أن يكون لديه أديب ملحمي واحد؟ في وسع هذه الدول أن تخلق أدبًا، أدبًا عظيمًا أيضًا. إلّا

أنها لا تستطيع أن تبدع أدبًا ملحميًا. فعندما طرح الروائي الفائز بجائزة نوبل للأدب سول بيلو سؤاله المهين: أين هو تولستوي قبائل الزولو؟ وأين هو پرُوسْت بابيون غينيا؟ فإنه كان يقصد، أساسًا، في سؤاليه أن الحضارات العظيمة، وحدها، تملك أدبًا عظيمًا. ولا تمتلك الملاحمَ إلّا أعظمُ تلك الحضارات. فقوة العالم الكبرى تقع في مركزها.

في أدناه قائمة بأشهر الملاحم العالمية، والأمم، أو الإمبراطوريات العظيمة التي أنتجتها:

1 – كلكامش (ميزوبوتاميا) العراق.
2 – الأوديسة (اليونان القديمة).
3 – مهابهاراتا (الهند).
4 – الإنياذة (روما القديمة).
5 – بيولف (إنكلترا).
6 – أنشودة رولان (فرنسا).
7 – إل سيد (أسبانيا).
8 – نيبلونغن (ألمانيا).
9 – الكوميديا الإلهية (إيطاليا).
10– اللوزياد (البرتغال).

أما الولايات المتحدة الأميركية، موطن سول بيلو، فهي غائبة عن هذه القائمة. فهل ينبغي إدراجها فيها، إذ لم يسبق لأي أمة من الأمم أن كانت أقوى منها؟ الولايات المتحدة،

من الناحية التاريخية، بلد حديث، فهي صبية، مقارنة باليونان، أو بريطانيا (التي كانت يومًا ما تمتلك جزءًا كبيرًا منها). ويمكننا أن نلاحظ أن الحروب الحدودية المندلعة فيها في أثناء توسع الحضارة الأميركية إلى جهة الغرب، قد ألهمت بعض أنماط الملحمة، في أشرطة سينمائية قدمها دي. دبليو. غرفث (مثل مولد أمة 1915)، وكذلك الأشرطة السينمائية التي تدور أحداثها في الغرب الأميركي (كتلك التي مثّل فيها جون وين وكلنت إيستوود، وهما بطلان من أبطال رعاة البقر بلا منازع). وزعم بعضهم إن رواية هيرمان ميلفيل المعروفة بـ (موبي ديك)، 1851، التي تروي سعي القبطان إهاب - من دون جدوى - بحثًا عن الحوت الأبيض الخرافي ليست (الرواية الأميركية العظيمة) فحسب، وإنما هي (الملحمة الأميركية). وفي استطلاعات الرأي، نلاحظ أن سلسلة الأشرطة السينمائية التي حققها جورج لوكاش بعنوان (حرب النجوم) غالبًا ما تُعَدّ ملحمةً حديثة عظيمة الشأن إلّا أن ما نراه، هنا، ليس ملاحم حقيقية قدر ما هو إحساس مؤلم بأن الولايات المتحدة الأميركية ربما وصلت متأخرة أكثر مما ينبغي إلى المشهد العالمي، فلم تمتلك الملحمة. أقصد الملحمة الحقيقية. غير أنها ما تزال تحاول.

للملحمة الأدبية أربعة عناصر معروفة تقليديًا، هي أن تكون طويلة، وبطولية، ووطنية، وشعرية من حيث الشكل الأدبي الخالص. ومن مقوماتها الرئيسة التقريظ (الذي يشكّل نمطًا موسعًا من أنماط المديح)، والرثاء (بمعنى أناشيد الحزن).

إن النصف الأول من ملحمة بيولف احتفاء موسع بتغلب البطل الشاب على الغرندل وأمه. أما النصف الثاني منها، فيرثي لموت بيولف وقد بلغ من الكبر عتيًا بعد أن أثخنت جسدَهُ الجراحُ على إثر إلحاقه الهزيمة بالتنين الذي أثار الهلع في أرجاء مملكته. لقد ضحّى بنفسه، وجعل مستقبل بلده آمنًا، وغالبًا ما يقال إن موت البطل يمثل، في الأغلب، لحظة الذروة في السرديات الملحمية.

يمكننا القول، من الناحية النموذجية، إن أحداث الملحمة تدور في عصر عظيم بات من الماضي، وراحت العصور اللاحقة تنظر إليه نظرة ملؤُها الحنين والشوق، وبإحساس يغمره الحزن مفاده أن عظمة الملحمة - المتمثلة بالبطولة والنخوة - شيء من الماضي، ولكن من دون ذلك، ما أصبحنا في المكان الذي نقف فيه اليوم. إنه شعور معقد غالبًا ما ينجم عن الأدب.

إن الملاحم العظيمة ما تزال تثير متعة القراءة، على الرغم من أن معظمنا سيضطر إلى قراءتها مترجمة. وفي كل الأحوال، فإن الملاحم ديناصورات أدبية. فقد تمتعت بالسيادة، في يوم ما، بفضل حجمها الضخم، أما اليوم فمكانها هو متحف الأدب. ما يزال بوسعنا الإعجاب بها، مثلما نعجب بغيرها من الأعمال العظيمة التي أنجزها الأجداد. لكن المؤسف أننا لم نعد قادرين على صنع أمثالها.

الفصل الرابع



إنسانية الإنسان

المأساة

تمثّل المأساة، في أوج أشكالها الأدبية، ذروةً عالية، جديدة (يذكر بعضهم إنها أعلى ذروة تم التوصل إليها)، في مسيرة تطور الأدب الطويلة: إلباس (الشكل) المواد الخام لكل من الخرافة، والأسطورة، والملحمة. ما السبب الذي يدفعنا إلى الاستمرار على قراءة الدراما، ومشاهدتها، وهي التي كتبت قبل ألفي عام، بلغة لا تفهمها إلّا القلة القليلة منّا، لمجتمع ربما قد يكون في كوكب آخر بسبب تشابهه وإيانا؟ الجواب غاية في البساطة: إن المأساة لم تكتب بأفضل مما كتبه أسخيلوس، وسوفوكليس، ويوريبيدس وغيرهم من كتاب الدراما الإغريق القدامى.

لكن على الرغم من ذلك، ما معنى مصطلح (المأساة)، ومصطلح (مأساوي) حقًا؟ طائرة من طراز جامبو سقطت من السماء. هذا ما يحدث نادرًا، ولكنه يحدث وأسفاه! ويلاقي مئات الركاب مصارعهم في الحادث الذي تشير إليه الصحافة القومية بالخط العريض. فصحيفة نيويورك تايمز كتبت على صدر صفحتها الأولى (حادث مأساوي: 385 قتيلًا). أما صحيفة نيويورك ديلي نيوز فقد كتبت عنوانًا أكثر إثارة: « رعب على ارتفاع 39000 قدم: مذبحة ضحيتها المئات! » إلّا أن أيّاً من هذين العنوانين لا يستأثر باهتمام قراء هاتين الصحيفتين باعتباره غير مألوف.

لكن اطرح السؤال على نفسك: هل يتشابه وصفُ الحادث بمرعب، ووصفه بمأساوي؟ لقد عولج هذا السؤال معالجة دقيقة في مسرحية كتبت قبل ألفين وخمسمائة عام تقريبًا. وكان صاحب هذه المسرحية سوفوكليس الذي كان يؤلف أعماله لجمهور أثينا، وكانت تمثَّل في الهواء الطلق، وفي خلال النهار، على مسرح – نصف دائري – مشيَّد من الحجارة الصلدة، ويحتوي على مقاعد مائلة. وكان الممثلون يرتدون الأقنعة، ويحتذون أحذية عالية. وربما كانت الأقنعة تقوم مقام مكبرات الصوت، في حين كانت الأحذية العالية تجعل الممثلين مشاهدين من النظارة الجالسين على المقاعد الخلفية. (وكانت صوتيات المسرح الذي يمثل عليه الممثلون أفضل من تلك التي سوف تجدها في مسارح برودواي أو مسارح حي الويست إيند اللندنية. ولو ذهبت إلى أفضل المسارح القديمة التي ما زالت محفوظة حفظًا جيدًا،

في بلدة إيبيدوروس اليونانية، فإن المرشد السياحي سيقودك لتجلس في أبعد الصفوف التي تحتوي على المقاعد الحجرية، ثم يذهب، هو، إلى وسط المنصة التي يجري عليها التمثيل وهنالك يشعل عود ثقاب، وستجد أنك تسمع صوت عود الثقاب لحظة اشتعاله بكل يسر وسهولة).

أما رائعة سوفوكليس، عقدة أوديب، (التي أصبح عنوانها اللاتيني (أوديب مَلِكًا) أكثر شيوعًا)، فتحكي الحكاية الآتية المستندة إلى أسطورة إغريقية موغلة في القدم. الأحداث التي وقعت في الماضي (تعود اليوم إلى الظهور مجددًا). تروي المسرحية أن كاهنة في معبد دلفي عُرفت بقدرتها على التنبؤ بما سيحدث، غير أنها مشهورة، أيضًا، بطابع غامض يكتنف نبوءاتها، فالطفل الذكر الذي يُرزَق به ملك طيبة، وملكتها، لايوس، وجاكوستا، سوف يَقتُل أباه، ويتزوج أمه. وتشاء الأقدار أن يكون الطفل مَسْخًا، ويستحسن أن تكون طيبة خالية منه، حتى وإن كان طفل الملك، والملكة الوحيد، وأن موته سيخلق مشكلات عويصة تتركز في هوية الملك المقبل. وهكذا يوضع الطفل أوديب على سفح جبل كي يموت، إلّا أنه لا يموت، إذ ينقذه أحد رعاة الأغنام، وبعد سلسلة من الحوادث، يغدو مولده الحقيقي مجهولاً تمامًا، ويتبناه ملك، وملكة آخرَان في كورنث. الواضح أن الآلهة مهتمة به.

وبعد أن يبلغ أوديب سن الرشد، يلجأ إلى وسيط روحي لأنه قلق من أقاويل الناس بأنه ليس ابن أبيه. فيحذره الوسيط

بأنه سوف يقتل والده، ويتزوج أمه. فاعتقد أوديب أن الإشارة تعود إلى أبويه اللذين تبنياه، فيهرب من كورنث، ويتجه صوب طيبة، وعند مفترق طرق، يصادف عربة قادمة من الاتجاه المعاكس، فيدفع به سائقها عن الطريق، إلّا أن أوديب ضربه، فما كان من السائق الثاني إلّا أن ضربه ضربًا مبرّحًا على رأسه، ونجم شجار عنيف، وفي نوبة عارمة من الغضب يقتل أوديب الرجل الآخر دون أن يعلم أنه والده لايوس. حادث عنيف من أحداث الطرق، وعمل جلل.

يواصل أوديب سفره إلى طيبة دون أن يعلم ما الذي ينتظره، في الطريق إلى المدينة، وفي أحد الجبال يعيش وحش خرافيّ، سفنكس، يثير الرعب، والهلع، ويطرح، على كل مسافر إلى طيبة، لغزًا محيرًا. فإذا لم يتمكن من الإجابة إجابة صحيحة، فإنه يموت. وكانت الأحجية هي: «من يسير على أربع صباحًا، وعلى قدمين بعد الظهر، وعلى ثلاث ليلاً؟ ». كانت إجابة أوديب وهي: الإنسان. فكان بذلك أول من أجاب على هذا النحو. فالطفل الصغير يحبو على أربع، والبالغ يسير على قدمين، والشيخ يسير معتمدًا على عصاه. فيقتل الوحش نفسه، وينتخب أهل طيبة الطيبون أوديب ملكًا عليهم، وما إن يتم تتويجه، حتى يُرسّخ قبضته على العرش بالزواج من الأرملة الغامضة، الملكة جوكاستا، ولم يعرف الاثنان ماذا حدث للملك لايوس، مثلما لم يعرفا حقيقة العمل الفظيع الذي يقترفانه.

ويثبت أوديب أنه ملك، وزوج طيب، وأب صالح للأطفال الذين أنجبتهم له جوكاستا، لكن بعد مرور سنوات، يضرب طاعون غامض، رهيب طيبة، ويموت آلاف السكان فيها، وتصاب المحاصيل الزراعية بالهلاك، ولم تعد النساء قادرات على الإنجاب. هذه هي النقطة التي تبدأ فيها مسرحية سوفوكليس. فالواضح أن لعنة أخرى حلت بالمدينة، لماذا؟ ويكشف عرّاف ضرير يدعى تيريزياس عن الحقيقة الرهيبة، وهي أن الآلهة سلطت العقاب على المدينة بسبب ما اقترفه أوديب من جرائم بَدءًا من قتله أبيه وزواجه من أمه. ويماط اللثام، في نهاية المطاف، عن التفاصيل المروعة، فتشنق جاكوستا نفسها، ويفقأ أوديب عينيه بدبوس زوجته، ويعيش ما بقي من عمره شحاذًا، وضيعًا منحطًا، في طيبة لا يسهر على خدمته غير ابنته المخلصة أنتيغون.

لنعد إلى السؤال الذي طرحناه في البداية: ما الذي يجعل من مسرحية عقدة أوديب مسرحية مأساوية بدلاً من أن تكون مسرحية فظيعة فحسب؟ لماذا لا يكون موت أولئك المجهولين من أهل طيبة ومعاناتهم مأساويًا أكثر من قصة رجل واحد ظل على قيد الحياة، وإن كان معاقًا، مكسور الخاطر؟ لقد طرح هذه الأسئلة واحدٌ من أعظم نقاد الأدب، أرسطو الإغريقي العريق. إن دراسته موضوع المأساة – وبخاصة عقدة أوديب – تدعى البوطيقيا (فن الشعر)، إلّا أن العنوان لا يعني أن أرسطو مهتم اهتمامًا حصريًا بالشعر (على الرغم من أن عقدة أوديب، وترجماتها الكثيرة مكتوبة شعرًا)، بل كان مهتمًا، أصلاً، بما يمكن

أن نصطلح عليه آليات الأدب، أي كيف يعمل الأدب عمله. وينطلق أرسطو للإجابة عن ذلك بسؤال مستخدمًا عقدة أوديب بوصفها مثلاً من أمثلته الرئيسة.

يبدأ أرسطو بتناقض ظاهري يضيء هوامش الموضوع. لنتصور مثلاً ما يأتي: تصادفك صديقة خرجت من فورها من أحد المسارح التي تعرض مسرحية الملك لير لشكسبير (وهي مسرحية تشبه شبهًا شديدًا مسرحية عقدة أوديب)، فتسألها (هل استمتعت بها؟)، فتجيب: «نعم، وأنا لم استمتع طوال حياتي بمسرحية مثلها». فتقول لها: «يا قاسية القلب: هل أنت استمتعت بمشهد عجوز تُعذّبه، حتى الموت، بناتُه الشيطانات، ومشهد عجوز آخر يصاب بالعمى على خشبة المسرح؟ أنتِ تقولين أنكِ استمتعت بهذا؟ ربما ينبغي أن تذهبي لمشاهدة مصارعة الثيران في المرة القادمة».

كلام فارغ حقًا. إن أرسطو يشير إلى أن ما تقدمه المسرحية، المأساة، ليس هو الذي يؤثر فينا، ويمنحنا متعة جمالية بالأسلوب الذي تقدم فيه، أي الحبكة، إن ما نستمتع به (وهذه الكلمة يصح استعمالها) في مسرحية الملك لير، ليس هو القسوة، بل الفن، التمثيل (وهو ما يدعوه أرسطو المحاكاة).

إن أرسطو يساعدنا على فهم العناصر التي تجعل مسرحية مثل عقدة أوديب تعمل عملها بوصفها مأساة. خذ تلك المفردة (حَدَث)، على سبيل المثال. ففي المأساة، شيء ما يجعلنا في أثناء تطور المسرحية ندرك أن ليس ثمة حوادث مؤسفة لأن كل شيء

يخضع للتنبؤات، ولهذا نرى أن دور العرافين، والمتنبئين جزء لا يتجزأ من الفعل.

كل شيء له مكانه المناسب في المسرحية. ربما لا نتمكن من رؤية هذه النقاط في وقت التمثيل، ولكننا سوف نراها لاحقًا. وعلى حد توضيح أرسطو، فإننا لدى مشاهدتنا إحدى المآسي، وهي تُمثل على خشبة مسرح، فإن الأحداث ينبغي أن تهزنا بوصفها (ضرورية وممكنة) في أثناء وقوعها. فما يحدث في المأساة لا بد له من الحدوث. ولكن رؤية ما يكمن وراء مجرى الأحداث يكون أكثر من القدرة على التحمل. فعندما يدرك أوديب كيف وصلت الأمور إلى ما وصلت إليه، لأنه يفهم، الآن، أن الأمور كان لا بد لها من أن تحدث على ذلك النحو، فإنه يحقق نبوءة أخرى من نبوءات العراف - هي أنه ضرير (استعاريًا) - فيفقأ عينيه. إن الجنس البشري لا يستطيع تحمل القدر الكبير من الواقعية.

يمكننا بمساعدة أرسطو أن ننتحي جانبًا بمأساة سوفوكليس المبنية بناءً محكمًا، مثلما يفكك ميكانيكي محرك سيارة. ويقول إن المأساة لا بد من أن توجه نفسها إلى تواريخ العظماء، نبلاء الشخصية، الذين عاشوا حقًا، وإلى موضوع الإخلاص مثالاً (ففي الأزمنة الغابرة، كان ثمة ملك حقيقي يدعى أوديب). ويشدد أرسطو على أن فكرة أن يكون عبدٌ من العبيد، أو امرأة من النساء شخصيةً مأساوية، إنما هو فكرة عبثية، غير معقولة، وهو يؤكد، أيضًا، أن المسرحية المأساوية ينبغي أن تركز انتباهنا

على عملية التطور، إذ لا ينبغي أن يكون بعيدًا عن خشبة المسرح، وأن المأساة يجب أن تسرد، من الناحية المثالية، المرحلة الأخيرة من التطور المأساوي، كما في عقدة أوديب. إن المأساة معنية بما يطلق عليه في لعبة الشطرنج: نهاية اللعبة، أي النتائج.

وصف الكاتبُ المسرحي الفرنسي الحديث جان آنوي (1910 – 1987)، في نقاشه اقتباس مسرحية أخرى من مسرحيات سوفوكليس (بخصوص أنتيغون ابنة أوديب)، الحبكةَ المأساويةَ: بـ (آلةٍ)، كلّ مكوناتها تعمل معًا لإنتاج الأثر النهائي، شأنها، في ذلك، شأن (حركة) الساعة السويسرية، ما الذي يدفع الآلة إلى الحركة؟ يقول أرسطو إنه لا بد من وجود زناد، وأن على البطل المأساوي أن يجذبه. ويدعو ذلك الزناد hamartia وهي كلمة تترجم، عادة ترجمة غير دقيقة، بـ (خطأ في الحكم). فهذا أوديب يطلق المأساة التي سوف تدمره، في نهاية المطاف، إذ يفقد أعصابه، ويقتل ذلك الغريب الذي جعله يستشيط غضبًا عند مفترق الطرق. إنه مندفع وغير متروٍ (وكذا لايوس والده، فهي صفة موروثة)، ذلك هو خطأه في الحكم الذي يُشغِّل الآلة، مثلما يدير المفتاح محرك السيارة، سيارة تنطلق، وتتسبب في حادث مميت. ذلك فظيع لأننا، كلنا، مذنبون بهذه الأخطاء في حياتنا اليومية.

إن أرسطو ثاقب الفكر، خاصة، في موضوع كيفية اشتغال الممثلين إن كانت المسرحية تعمل عملها كما ينبغي في ممارسة التمثيل المأساوي. ويلاحظ أن المأساة يمكن أن تكون قوية

عاطفيًا، على نحو يجعل النساء الحوامل كما هو معروف يلدن أطفالهن قبل الأوان، كما يقول، في أثناء مشاهدتهن مأساةً، لأن العنصر المأساوي بالغ التأثير. ويقول أيضًا، إن العواطف التي تتسبب فيها المأساة هي (الشفقة، والخوف). الشفقة على معاناة البطل المأساوي، والخوف لأن هذه المعاناة إن كانت تحدث للبطل المأساوي، فيمكن أن تحدث لأي فرد.

إن أكثر المناقشات إثارة للجدل التي يسوقها أرسطو هي نظريته عن التطهّر (catharsis) وهي كلمة تَصعُب ترجمتها (ولهذا نستخدم مصطلح أرسطو نفسه)، ويمكن أن تُفهم على أحسن وجه بوصفها (تخفيف العواطف). لنعد إلى جمهورنا الذي يغادر المسرح بعد مشاهدته مأساةً، كالملك لير، أو عقدة أوديب، وقد مثلت تمثيلاً متقنًا. الحالة المزاجية هادئة، تأملية، ويكون النظارة قد أصابهم الإعياء لما رأوه على خشبة المسرح. غير أنهم سَمَوْا بأنفسهم سُمُوّاً غريبًا، وكأنهم مروا بشيء يشبه تجربة دينية.

إننا لا ينبغي أن نتقبل كل ما يطرحه أرسطو على أنه حقيقة لا جدال فيها، لنقل إنه يعطينا عواملَ عدّة. لكن لماذا ما تزال مسرحية عقدة أوديب تعمل عملها معنا على الرغم من أننا نبعد عنها كل هذه القرون من الزمان. إننا، مثلاً، لا نتفق لحظةً واحدةً مع آراء أرسطو الاجتماعية بخصوص العبيد، والنساء، أو أفكاره السياسية التي يفصح فيها عن أن الملك، والملكات، والشهامة، هي وحدها، التي تهم في تاريخ الأمم.

ثمة جوابان مقنعان، الأول هو أن المسرحية مدهشة في بنائها، بل هي شيء ينطوي على فتنة جمالية، شأنها في ذلك شأن البارثينون، أو تاج محل، أو لوحة من لوحات دافنشي. ثانيًا، على الرغم من أن خزين المعرفة البشرية قد اتسع اتساعًا هائلاً، إلّا أن الحياة، والوضع البشري ما زالا غامضين جدًا، إذا ما فكر الإنسان في أن المأساة تواجه الغموض، وتلقي نظرة فاحصة على القضايا الكبرى: ما معنى الحياة كلها؟ ما الذي يجعلنا إنسانيين؟ إن المأساة في مجمل أهدافها، هي أكثر الأجناس الأدبية طموحًا. ولم يكن لدى أرسطو أي شك عندما أخبرنا بأنها أكثرها (نبلاً).

الفصل الخامس



حكايات إنكليزية

چُوسَر

يبدأ الأدب الإنكليزي – كما نعرفه – مع جيفري چُوسَر (1343 تقريبًا – 1400)، أي قبل 700 سنة. غير أنني سوف أعيد صياغة تلك العبارة، فالمقصود (ليس الأدب الإنكليزي) وإنما (الأدب المكتوب بالإنكليزية) هو الذي يبدأ بچُوسَر قبل أن يكون لإنكلترا لغةٌ وحّدت الكلام، وممارسة الكتابة لعموم السكان، في القرن الرابع عشر، كما يؤشر ذلك چُوسَر.

قارن الاقتباسين الآتيين، إنهما يمثلان الأبيات الاستهلالية من قصيدتين عظيمتين كتبتا في البقعة التي نعرفها بالاسم إنكلترا، في الوقت نفسه تقريبًا، ومع نهاية القرن الرابع عشر:

Forþi an aunter in erde I attle to schawe,
Þat a selly in siȝt summe men hit holden...

whan that Aprill, with his shoures soote,
The droghssste of March hath perced to the roote...

الاقتباس الأول مأخوذ عن شخص لا يعرف التعبير إلّا بتعبير Gawain Poet (شاعر غاواين). ويمثل استهلال حكاية شبه إسطورية بعنوان (سيرغاواين والفارس الأخضر)، تدور أحداثها في زمن الملك آرثر (أنظر الفصل الثاني). أما الاقتباس الثاني فهو عن چُوسَر ويمثل استهلال (حكايات كانتربري).

إن معظم القراء الذين يجهلون المفردة الشعرية الإنكلو - ساكسونية، وإيقاعها المكون من نبرتين وأنصاف أبيات، وأحيانًا مفردات غريبة مثل Klingon، سوف يُهوّلون الصعوبات في مثال (غاواين). ولا تلمح إلّا بضع كلمات كنوع من الإنكليزية. أما الاقتباس الثاني (الذي يحتوي على معلومة مفادها أن كلمة soote تعني sweet) فهي من منظور القارئ الحديث مفهومة فهمًا واسعًا، شأنها في ذلك شأن مجمل القصيدة، وإيقاعاتها، وقافيتها. ومع عدد قليل من الكلمات المترجمة لنا، فإن في وسع معظمنا أن نعالج القصيدة بأشكالها الأولى المتباينة التي كتبت بها. كما أنها أكثر إثارة للمتعة بشكلها الأولي، وكما نقول، فإنها تتحدث إلينا.

على الرغم من أن قصيدة (غاواين) جميلة، إلّا أن احتفاظها بقدر من اللغة، ومظاهر الأسلوب في الإنكليزية القديمة تواجه

مأزقًا أدبيًا. فالناس الذين كتبت القصيدة من أجلهم ذات مرة أصبحوا من الماضي البعيد. وليس ثمة مستقبل للكتابة على ذلك النحو الجميل كما يتبين لمن يتجشم اليوم عناء تعلم لهجة عامية كتبت بها القصيدة. إن إنكليزية چُوسَر (الجديدة) تقع على عتبة قرون من الأدب العظيم الذي سنراه مستقبلاً. وقد وصف الشاعر الأليزابِثي العظيم أدموند سبنسر الذي جاء بعد چُوسَر بأن چُوسَر (Dan) أي معلم، وهي مختصر لكلمة (Dominus). وإنه زعيم مجموعة. وكما قال سبنسر، فإن چُوسَر كان (بئر الإنكليزية غير الملوث)، وإنه منح أدبنا لغته، وإنه، هو نفسه، كان أول من حقق إنجازات عظيمة فيه، ومهّد الطريق للآخرين لتحقيق أشياء عظيمة.

يهمنا أن نعرف من هو چُوسَر حقًا، ويمكننا أن نراه، ونحن نقرأ، في مخيلتنا، أن الأدب من بعده له (مؤلفوه)، ونحن لا نعرف من هو مؤلف (بيولف)، وربما كان عملاً من نتاج عديد العقول والأيادي المجهولة. كما أننا لا نعرف من هو (شاعر غاواين)، ولعله أكثر من شخص واحد. من يدري؟

لقد تغير الشيء الكثير في الممالك الإقليمية، وما جاورها من ضيعات إقطاعية (وهي الأراضي التي يسيطر عليها اللوردات) في بريطانيا في أثناء السنوات التي تفصل (بيولف) عن (حكايات كانتربري) (فالإنكليزية) لم تكن وحدها هي التي نشأت وإنما (إنكلترا) أيضًا. فقد فتح إنكلترا وليم دوق نورمندي عام 1066 ولقب بالفاتح، وأحضر معه ما نعدُّها دولة حديثة. واستمر

النورمان على توحيد البلاد التي غزوها، ووضعوا لها لغة رسمية، ونظامًا من القانون العام، والعملة النقدية، ونظامًا طبقيًا وبرلمانًا، وجعلوا لندن عاصمة البلاد، فضلاً عن غيرها من المؤسسات الأخرى التي ما تزال قائمة حتى يومنا هذا. كان چُوسَر هو هذا المؤلف الرائد في إنكلترا الجديدة، وكانت لغته الإنكليزية هي لهجة لندن المحلية، وما يزال في وسع المرء أن يسمع الإيقاعات، والمفردات القديمة للأدب الإنكلو - ساكسوني حتى في أشعاره، ولكنها أشبه ما تكون خفية، وكأنها إيقاع طبل يصلنا من ذبذبات الأرض.

إذًا، من هو هذا الرجل؟ لقد ولد بالاسم جيفري دي چُوسَر، واسم أسرته مأخوذ من الكلمة الفرنسية chausseur أو (صانع الأحذية). واستطاعت أسرته على امتداد قرون من الزمان أن تتبوأ مكانة أعلى من مستوى الإسكافي، ومن مستوى جذورها النورماندية - الفرنسية. وفي زمن جيفري، كان للأسرة ارتباطات بالبلاط ونالت الحظوة فيه. ولحسن الحظ كانت البلاد على عهد إدوارد الثالث تنعم بالسلام بقدر أو بآخر، على الرغم من بعض الغارات التي كانت تشن على فرنسا التي كانت يومئذ عدوًا لإنكلترا، وفي حالة خلاف ونزاع على مدى خمسمائة سنة. كان والد جيفري يمتهن تجارة الخمور، استيرادًا وتصديرًا، وهو عمل كان يعني علاقات طيبة مع القارة الأوربية التي كادت آدابها (المتطورة أكثر مما هي عليه في إنكلترا في ذلك العهد). ما اعتمد عليه جيفري اعتمادًا كبيرًا في وقت لاحق.

ربما التحق جيفري رسميًا، أو على نحو غير رسمي، بإحدى الجامعات الكبرى، أو ربما تلقى تعليمًا ممتازًا من معلمي البيوت، لا ندري، إلّا أن الواضح أنه وصل مرحلة الرجولة، وقد أصبح قارئًا متميزًا، ضليعًا بعدد من اللغات. وفي سنوات شبابه، قام بسلسلة من المغامرات، والتحق بالخدمة العسكرية. (وتدور واحدة من قصيدتيه العظيمتين، وهي ترويلَس، وكريسيد حول خلفية أعظم الحروب الأدبية، الحرب بين الإغريق والطرواديين).

وفي فرنسا، وقع الجندي الإنكليزي الشاب أسيرًا، ولكنه تحرر من الأسر بعد أن دفع الفدية. وفي وقت متأخر من حياته، كان المفكر المفضل عنده هو الشاعر الروماني بوثيوس الذي كتب أطروحته العظيمة (عزاء الفلسفة) وهو في السجن، فما كان من چُوسَر إلّا أن ترجمها عن أصلها اللاتيني، وفي حدّ ما من النسخة الفرنسية، إلى اللغة الإنكليزية، واستوعب أفكارها، وخاصة تلك التي كانت لها صلة بموضوع عدم دوام (النعمة)، وتصاريف الدهر، وتقلبات الأيام.

تلقى چُوسَر المساعدة من أصدقائه في البلاط في بداية حياته. وكانت الرعاية تتمثل في كيفية شق المرء طريقه في الحياة في تلك الأيام. وفي العام 1367 منحه الملك مرتبًا تقاعديًا مجزيًا مدى الحياة تقديرًا لخدماته بوصفه (رجل البلاط المحبوب). وفي يومنا هذا، يمكن أن نطلق على چُوسَر وصف موظف حكومي. وفي مطلع عقد السبعينيات من القرن الرابع عشر عين موظفًا خارج البلاد، وربما التقى بأدباء إيطاليا العظام وخاصة بترارك، وبوكاشيو في

إيطاليا، التي كانت يومئذ العاصمة الأدبية للعالم الحديث. وكان من شأن هذين الأديبين أن يؤثرا أبلغ التأثير في كتاباته.

وفي أوساط عقد السبعينيات من القرن الرابع عشر، عين چُوسَر مديرًا للجمارك في ميناء لندن، وكانت تلك الوظيفة هي أعلى منصب يتبوأه في حياته. ولو قيض له أن يواصل تقدمه في العالم، لكان من غير المحتمل أن نرى (حكايات كانتربري). فقد دارت الأيام عليه في عقد الثمانينات من ذلك القرن، ولم يعد في وسع أصدقائه مدّ يد العون له. وبعد أن بات اليوم أرملًا، وتخلى عنه البلاط، ذهب إلى مدينة (كنت). الواضح أنه في هذه المرحلة من حياته لم يعد لديه ما يفعله باستثناء ما يستمتع به في حياته بأفضل ما يستطيع في إقامته الريفية.

إن (حكايات كانتربري)، و(ترويلَس وكريسيد) هما أعظم قصيدتين بلا منازع، فقد كانتا قصيدتين مبتكرتين من بدايتهما. بل غيّرتا مجرى الأدب؛ إذ عمد چُوسَر إلى تناول ملحمة هوميروس الكبرى (الإلياذة) وحولها اعتمادًا على مصادره الإيطالية إلى (ترويلَس وكريسيد)، وبدلًا من أن يكتبها كقصة من قصص الحرب، فإنه جعلها قصة حب، قصة رومانسية بكل ما في الكلمة من معنى. وفي حين كانت الحرب العظيمة تدور رحاها خارج أسوار مدينة طروادة، يغرم (ترويلَس)، وهو أحد أمراء طروادة، غرامًا عنيفًا بأرملة تدعى (كريسيد). وكان لا بد لعلاقتهما من أن تظل في كتمان للحفاظ على نقائها بحسب مقتضيات (حب القصور). إلّا أن (كريسيد) تخونه، وتدمره، وتلمح القصيدة

إلى أن قضايا الحب يمكن أن تلقي بظلالها على الحروب الكبيرة فتصبح ثانوية. كم من مسرحيات المستقبل، وقصائده، ورواياته يمكن أن نراها في خيوط حبكة تلك القصيدة؟

أما (حكايات كانتربري) فتظل في نظر القارئ الحديث أفضل مدخل إلى أدب چُوسَر. إن إطارها العام مأخوذ، في كل الاحتمالات، من مرجع حديث نسبيًا، هو رواية (دي كاميرون) لبوكاشيو، التي يروي فيها عشرة لاجئين من فلورنسا التي أنهكها الطاعون حكاياتٍ، لا تقل عن مائة، لتزجية الوقت في تلك الأيام العصيبة وهم تحت الحَجْر الصحي. لقد كُتبت (دي كاميرون) نثرًا. أما (حكايات كانتربري) فيمكن أن تُقرأ اليوم بوصفها أشبه ما تكون برواية مبكرة، أو مجموعة روايات قصيرة، على الرغم من أنها مكتوبة شعرًا سلسًا. (انظر الفصل الثاني عشر بخصوص الأعمال الروائية المبكرة في الأدب).

إن كلّ حكاية من حكايات چُوسَر ممتعة في ذاتها، وتشكل بمجموعها عالمًا صغيرًا. ووصَفَها شاعر القرن الثامن عشر جون درايدن (أول شاعر من شعراء البلاط الإنكليزي. أنظر الفصل الثاني والعشرين)، بأنها تحتوي على (نِعَم الله الوفيرة)، ففيها كل شيء من الحياة، بَدءًا بعذابات حب القصور المتسامي، كما في (حكاية الفارس)، مرورًا بقصص حجّاج الطبقة الدنيا الوضيعة، الصاخبة، وانتهاءً بنصيحة راعي الكنيسة الأرثوذكسية. ولسوء الحظ، فإن القصيدة ناقصة في النص الذي لدينا. فقد كتب چُوسَر قصيدته قبل قرن من اختراع المطابع، ونحن لدينا القصيدة في

شكل ناقص بعد أن لبثت مدونة في مخطوطات لم يكتب چُوسَر أيّاً منها بنفسه.

يبدأ سرد الحكايات في نيسان 1387، حين يجتمع تسعة وعشرون حاجًا (بضمنهم چُوسَر الذي يظل على هامش الأحداث طوال الوقت) في نُزُل تابارد في الضفة الجنوبية من نهر التِّيمز بلندن. وكانوا يرومون الذهاب على ظهور الجياد إلى ضريح توماس بَيكيت في كاتدرائية كانتربري، وهي مسافة تستغرق أربعة أيام وتبلغ مائة ميل. ويعين هاري بيلي مضيفهم نفسه دليلاً لهم في الرحلة، ومن أجل توثيق عُرَى الصداقة، والانسجام بينهم يطلب من كل واحد منهم أن يحكي حكايتين في الطريق إلى كانتربري، وحكايتين في طريق العودة منها. وهذا يعني 166 حكاية. إلّا أن هذه الخطة لم تنجح، وربما لم يكن القصد منها أن تنجح لأن چُوسَر وافته المنية قبل أن يفرغ منها، إذ أن ما وصل منها إلينا هو أربع وعشرون حكاية، بعضها شذرات من حكايات. وهي مثيرة، وفيها ما يكفي لفهم هذا المنجز العظيم.

يؤلف حجاج چُوسَر مرآة مجتمع في زمن يشبه، من أوجهٍ عدة، شبهًا كبيرًا، مجتمعنا. إنها ليسا قصيدة (نصرانية) على الرغم من أنها تدور حول عمل من أعمال العبادة. ولكن ما يريد چُوسَر طرحه هو أن الديانة النصرانية ديانة مرنة يمكن أن تضم مختلف نماذج البشر في إطار اجتماعي علماني عمومًا. فيمكنك أن تكون رجلاً (متدينًا)، و(دنيويًا) في الوقت عينه. فليس كل

يوم من أيام الأسبوع هو يوم أحد (الذهاب إلى الكنيسة)، لهذا فإنها بَدَتْ، في الزمن الذي كتبها چُوسَر فيه، فكرة جديدة تماماً.

من بين أولئك الحجاج عدد من رجالات الكنيسة، ذكورًا وإناثًا: راهب، وناسك، ورئيسة دير، وداعية إلى اجتماع الكنيسة، وبائع الغفران (وهو الشخص الذي كان چُوسَر يكن له كل الاحتقار على وجه الخصوص لما (يبيعه) من غفران عن الخطايا)، وقس (وهو الشخص الذي كان يحترمه چُوسَر). إن هؤلاء الرجال، والنساء الذين يمثلون الكنيسة، لا يشبه أحدهم الآخر، عمومًا، كما أن القارئ لا يُدفع دفعًا من أجل أن يعشقهم جميعًا.

وفي أسفل هذه المجموعة الاجتماعية نشاهد الطباخ، وسمسار الأراضي، والطحان، والبحار، وفي درجة أرفع منهم نجد التاجر، ومالك الأرض (وهما من أبناء الطبقة البرجوازية الآخذة بالظهور). وهذان الاثنان ثريان، بل يحتمل أن تكون (زوجة باث) أكثر ثراءً (ومن الثراء أنها ذهبت لحج القدس ثلاث مرات). امرأة عصامية، نالت الثراء من صناعة القماش، وكانت أرملة مخضرمة من خمس زيجات، ذاقت المرّ، وتلقت التعليم على أيدي أزواجها فباتت رمزًا لشجاعة الأنثى وإقدامها. وكانت أيضًا تلتمس أي سبب من أجل خلق النزاعات مع زملائها من الحجاج (لا سيّما الكاهن الأعزب) في موضوع الزواج، وهي تعلم أكثر من أي شخص آخر عن هذا الموضوع، أكثر بخمس مرات مما يعرفه الكاهن نفسه.

وفوق هذه (الطبقة الوسطى) التجارية تأتي الطبقة التي يمكننا أن نسميها اليوم طبقة المهنيين التي تضم: طبيبًا، ومحاميًا (رجل قانون)، وأكاديميًا (وهو الذي يحصل على قوت يومه من مهاراته في القراءة والكتابة). إن كل واحد من هؤلاء الحجاج يبرز بروزًا واضحًا في (المقدمة العامة)، وفي المقدمة القصيرة لكلّ حكاية من الحكايات. وهم يعيشون عيشة حية في مخيلة القارئ. وفي البنية العامة لهذه الحكايات يبرز عدد من النقاشات: عن الزواج (هل ينبغي للمرأة المتزوجة أن تكون مطيعة، أم متصلبة؟) وعن القدر (هل يمكن لهذا التصور الوثني أن ينسجم والديانة النصرانية؟) وعن الحب (هل يمكن أن يقهر كل شيء، على حد تعبير رئيسة الدير؟).

أما الحاج الذي يتبوأ (درجة) عالية (درجة اجتماعية)، جعلتْه أول رواة الحكايات، فهو الفارس. وحكايته التي تدور أحداثها في بلاد اليونان القديمة، تكشف وقائعها حبّ القصور، وأفكار بوثيوس عن تحمل الشدائد بصبر، ولهذا هي ذات طابع قوامه الفروسية. وتأتي، بعدها، مباشرة حكاية داعرة يرويها الطحّان. غير أنها تدور حول الحب بين نجار عجوز وزوجته الشابة، وبعض الشبان من الرجال، ولا تتصف بأي صفة من صفات حب القصور. وقد نشرت هذه الحكايات جميعها مرات، ومرات، وتعرضت إلى الحذف، والتهذيب ليقرأها الشبان إلى القرن العشرين. (وهو ما حدث حتى للنسخة التي احتفظ

بها منذ أيام دراستي في المدرسة، وهو الحدث الذي ما زلت أتذكره بامتعاض).

ثمة تغييرات كثيرة في متون الحكايات الأربع والعشرين، التي تنتهي بموعظة رصينة، ذكية يقدمها القس، ومن بعدها يمكن للقارئ أن يتركها في سلام، وقد استمتع بها الاستمتاع كله. كان درايدن على حق. ففيها كل أوجه الحياة. حياتنا، نحن، أيضًا.



الفصل السادس



مسرح الشارع

مسرحيات الأسرار المقدسة

شهد عالم الأدب، في أواخر القرن الخامس عشر ومطلع القرن السادس عشر، ظهور كل من الطباعة، والمسرح الحديث. فكان من شأن هاتين الوسيلتين الأدبيتين الرائعتين، الورقة، والمسرح، أن تلازما الأدبَ العظيم في القرون الأربعة التي أعقبت ذينك القرنين. وفي هذا الفصل، سوف ننظر إلى نشاط الدراما المبكر في إنكلترا، لا على خشبة المسرح، وإنما في شوارع أكثر المدن الإنكليزية نشاطًا، وحيويةً.

متى يبدأ المسرح حقًا؟ لو طرحت هذا السؤال على أرسطو لقال لك: «أنظر إلى أطفالك». إنه يبدأ في تشكل البشر أنفسهم.

وهو أحد الأشياء التي تجعلنا بشرًا. ويكتب أرسطو في الفصل الثالث من أطروحته النقدية العظيمة (البوطيقيا)، (أنظر الفصل الرابع). «المحاكاة شيء طبيعي بالنسبة للإنسان منذ طفولته، وهي إحدى مزاياه التي يتميز بها عن الحيوانات الدنيا. إنّه أكثر المخلوقات المقلِّدة في العالم، إذ يتعلم، أول الأمر، بالمحاكاة. وإنّه لَأمرٌ طبيعي أن يبتهج الجميعُ بأعمال المحاكاة».

المحاكاة، بحسب أرسطو، هي (التمثيل المسرحي). فعندما يرتقي ممثلٌ خشبةَ، ويتقمّص شخصية ريتشارد الثالث مثلاً. فإنه يتظاهر بأنه تلك الشخصية. إنه ليس الملك الذي نقّب عن جسده في موقف سيارات في (ليستر) سنة 2013. إن هذا التظاهر أو (المحاكاة) يعد ركن المأساة الأساس، وهو يشير إلى أحد أغرب الأوجه في التجربة المسرحية، للحاضرين على جانبي الأضواء المسرحية كليْهما.

لو فكرنا في هذا الموضوع، فإننا سوف نعرف أن إيان ماك كيلِن، أو آل بِتشينو اللّذيَن أدّيَا دور ريتشارد الثالث بنجاح منقطع النظير، هما ماك كيلِن، وآل بِتشينو في أثناء تمثيلهما دور ريتشارد الثالث. نعرف حقًا أن الممثل هو ماك كيلِن، أو آل بِتشينو، مثلما يعرف الممثلان من هما. لكن، في أثناء مشاهدتنا المسرحية، هل نسترسل، نحن، النظارة في الاندماج بالدور؟ وهل أننا في حالة من (عدم التصديق المعلّق)، على حد تعبير الشاعر والناقد والفيلسوف صاموئيل تايلور كولرِج، وأننا اخترنا أن نكون مغفلين؟ وإننا نتعمد (عدم معرفة) ما نعرفه؟

أم أننا ما زلنا ندرك حقيقة جلوسنا في دار السينما، أو المسرح برفقة غيرنا من الجمهور نشاهد ممثلين وعلى وجوههم المساحيق، ويتفوهون بكلمات كتبها شخص آخر؟ الجواب يعتمد على المسرحية التي نشاهدها، إلّا أن النقطة التي نريد توضيحها هي أن تجربتنا في الدراما تتطلب أيضًا مهارات معينة من عندنا، بوصفنا نظارة، تتعلق بكيفية استجابتنا، وتقديرنا للأداء والحكم عليه. وكلما ذهبت إلى المسرح، فإنك سوف تدركه إدراكًا أفضل.

بدأ المسرح منذ زمن طويل، قبل تشييد الهياكل الخشبية الضخمة على ضفة لندن الجنوبية أيام شكسبير، بأسماء عظيمة مثل مسرح غلوب وروز. وكانت المسارح الجديدة على ضفة نهر التِّيمز تستوعب زهاء 1500 مشاهد – معظمهم يقف على قدميه –. إلّا أن عدد مشاهدي المسرح الذي سبق هذه المسارح والمسرحيات التي عرضت عليه كان يبلغ عشرات الآلاف، ويثير متعة الجماهير في الشوارع، وهم من الواقفين والسائرين.

وانتقلت المسرحيات التي كانت تحكي قصص الإنجيل من المباني إلى الشوارع في عدد من الأقطار الأوربية في العصور الوسطى. وكانت هذه المسرحيات تدعى في إنكلترا مسرحيات (الأسرار المقدسة)، والكلمة الفرنسية هي cmysteve غير أن كلمة mystrey قد تعني في إنكلترا مهنة، أو حرفة، وهي مأخوذة من الكلمة الفرنسية metier. نشأت هذه المسرحيات من طقس ديني شعبي خاص بالأحداث التي جرت في عيد الفصح، حين بدأ رعايا الكنيسة يمثلون بكل حيوية، منذ زمن بعيد، الصلوات

والطقوس الدينية. وعَظُمَ شأنُها في الحقبة التي سبقت شكسبير، وأقرانه من المسرحيين الذين ظهروا على المشهد.

كانت نقابات العمال الأولى هي التي أشرفت على رعاية مسرحيات الأسرار المقدسة وتمثيلها، وازدهرت في المدن والبلدات الإنكليزية التي بدأت تزداد تحضرًا – في وقت ازداد فيه تحضر كل الأقطار الأوربية – ولكن خارج العاصمة. كانت المسرحيات تنتمي إلى (الأقاليم)، وليس إلى (العاصمة). وما يزال حتى يومنا هذا ذلك التوتر في الأدب بين ما ينتج في لندن (وهو (عالم) إنكلترا الأدبي والمسرحي كما تحلو لهم هذه التسمية)، وما ينتج في المناطق خارج لندن التي يحلو لأهل لندن أن يطلقوا عليها اسم (الأرياف). لقد كانت مسرحيات الأسرار المقدسة (خارج لندن) تمامًا، وكانت فخورة بذلك.

كانت نقابات العمال في إنكلترا الكبيرة ترعى مهارات (وميل) عمالها. وكانت العضوية تحت السيطرة وكان ينبغي على الأعضاء أن يكونوا متعلمين، ماهرين، في حين لم يكن الجزء الأعظم من السكان يومئذ متعلمًا، أو شبه متعلم. وكانت النقابات تنقل مهاراتها إلى الأعضاء بوساطة نظام التدريب، وتعلم الصنعة الذي ما يزال قائمًا حتى يومنا هذا. كانت النقابات تمارس احتكار العمل، فعلى سبيل المثال، لا يمكنك أن تشتغل بنّاءً، أو نجّارًا ما لم تكن منتميًا إلى نقابة معنية بالبناء، والنجارة، وتدفع لها رسوم انتماء. لهذا أضحت النقابات ثرية وقوية، غير

أنها من جهة أخرى، كانت تحتفظ بإحساس قوي بواجب المواطنة نحو الجماعات التي جعلتها ثرية وقوية.

وفي حقبة العصور الوسطى، كان أهم كتاب هو الإنجيل. وكان الناس يرون الوجود تافهًا من دونه، غير أن جماهير غفيرة من السكان كانت لا تستطيع القراءة بلغتها، فكيف يمكنها أن تقرأ بلغة الإنجيل اللاتينية؟ وكانت الكتب باهظة الثمن حتى بعد اختراع الطباعة في أواخر القرن الخامس عشر. وأخذت النقابات على عاتقها مهمة التبشير بالإنجيل، والتنصير باستثمار الترفيه في الشوارع. وقد أدى المسرح دوره في تحقيق هذا الغرض على أكمل وجه.

الحق أن الحلقات الدرامية (بمعنى القصص الإنجيلي) كانت تقدم في يوم مقدس من أيام التقويم المسيحي، وخاصة ما يعرف بـ (عيد القربان). فكانت كل نقابة ترعى إحدى العربات، وتختار، عادة، حادثًا مأخوذًا من الإنجيل يتلاءم ومهنتها. وكان صناع المسامير، مثلاً، يحكون قصة الصلب، في حين يسرد أحد البحارة قصة نوح والطوفان. أما الكنيسة، نفسها، فكانت متسامحة في هذا المجال على وجه العموم، ومن المرجّح أن بعض رجال الدين الذين كانوا إلى حد كبير أكثر أفراد السكان تعلمًا، قد كتبوا بعض المسرحيات. وكانت النقابة تحتفظ بأزياء كثيرة فضلاً عن السيناريوهات، والدعامات لاستخدامها مرات، ومرات. وتم الاحتفاظ أيضًا بنسخ التلقين في مدن مثل يورك، وتشستر، وويكفيلد.

كانت مسرحيات الأسرار المقدسة تحظى بشعبية واسعة في تلك الأيام، على مدى قرنين من الزمان. وليس ثمة شك في أن شكسبير قد شاهد تلك المسرحيات في أثناء طفولته في ستراتفورد، وأنه أعجب وتأثر بها بقية حياته. وكان يشير إليها من وقت لآخر في مسرحياته استنادًا إلى أن جمهوره كان على دراية بها.

من الأمثلة الرائعة على مسرحيات الأسرار المقدسة مسرحية (راعي الغنم) الثانية في حلقة ويكفيلد. صحيح أن العنوان يفتقر إلى الإثارة – إلّا أن المسرحية رائعة في ذلك الوقت المبكر. ولعل تأليفها كان زهاء عام 1475 وقد مُثِّلت بإضافات، وتعديلات على مدى قرون من الزمان سنويًا، في عيد القربان في شهر أيار، أو حزيران. كانت مدينة ويكفيلد الواقعة في مقاطعة يوركشايد قد اكتسبت الثراء في العصور الوسطى بفعل تجارة الصوف والجلود. وكانت الأغنام والماشية ترعى الكلأ على سفوح التلال المحيطة بالمدينة التي كانت تحظى بصِلات جيدة مع بقية أطراف البلاد، ويمكنها أن تنقل بضاعتها إلى الأسواق في المدن الكبيرة، كما اشتهرت بلدة ويكفيلد بالمتعة البالغة أثناء المعارض وغير ذلك من الأحداث، والمناسبات التي يطلق عليها تعبير (ويكفيلد المرحة). كان السكان يروقهم الضحك، وكانت تلك المسرحية توفر لهم ذلك الضحك.

كانت مجموعة مسرحيات الأسرار المقدسة في ويكفيلد تضم ثلاثين مسرحية في مجملها بَدءًا بالخليقة كما في سفر التكوين وانتهاءً

بشنق يهوذا كما في أناجيل العهد الجديد. وهناك مسرحيتان اثنتان من مسرحيات رعاة الغنم تحتفيان بالإنتاج (إنتاج الصوف) الذي كان يعد مصدر الرفاهية والازدهار الرئيس في البلدة. وتُستهل المسرحية الثانية بثلاثة رعاة على هضاب بيت لحم (المؤكد أنها هضاب يوركشايد وليس هضاب فلسطين) وهم يسهرون على مراقبة أغنامهم ليلاً.

كان كانون الأول شديد البرودة لا يسمح بالبقاء خارج البيوت لرعاية الأغنام. فيعبر الراعي الأول عن سخطه بسبب برودة الطقس، ويستمر في شكواه، وتذمره مستعملاً ألفاظًا جارحة لما يراه ظلمًا، بما في ذلك ظلم الضرائب، الذي يتحمله الفقراء من أمثاله، في حين ينعم الأغنياء بالثراء، والترف، وحسن التغذية، والدفء في أَسِرَتهم، كانت الضرائب تفرضها النقابات، بالإضافة إلى سلطات البلدة، وهذه دعابة صغيرة:

لقد أثقلوا علينا، وحرمونا كثيرًا
وأنهكونا بالضرائب، وجرّدونا من الرجال
وروّضونا على أراضي
هؤلاء الرجال الأشراف،
وهكذا يسرقون منا راحتنا،
فنتمنى لهم سوء الحظ!
هؤلاء الرجال يجعلون المحراث ملوثًا بالقَطِرَان.
ما يزعم هؤلاء الرجال أنه حَسَن،

نراه نحن على العكس،
وهكذا يُضطهد المزارعون حد الإخفاق
في الحياة.
وهكذا يسيطرون علينا
ويمنعون عنا الراحة

تلك لحظة انفجار استثنائية، تُنقل إلينا نقلاً مباشرًا قويًا عبر القرون، ويتردد صداها إلى يومنا هذا. وإذا تكلمت مع المواطنين الواقفين خارج مراكز التشغيل في ويكفيلد اليوم، فستجد أنهم أيضًا يتذمرون بنفس الطريقة التي تذمر بها سلفهم القديم راعي الغنم الأول. والمؤكد أن تذمرهم سيكون بلكنة يوركشايد القوية نفسها.

غير أن المسرحية لا تستمر على هذا النحو الغاضب، بل يتبعها فصل مضحك إلى أبعد الحدود. فهذا ماك، وهو راعي غنم آخر، سرق خروفًا صغيرًا كان رفاقه الثلاثة الآخرون قد سهروا الليل كله خارج المنزل يحرسونه، وقد تجمدوا من شدة البرد. ويأخذ ماك غنيمته إلى منزله، ويخفيه في مهد صغير، ويدّثره كرضيع حديث الولادة. ويأتي بقية الرعاة إلى منزل ماك (كما في قصة الملوك الثلاثة الواردة في الإنجيل)، ليقدموا للرضيع قطعة فضية، ثمينة بالنسبة إليهم. وبعد مشهد تمثيلي كوميدي يكتشفون حقيقة ما هو مخفي في المهد. كانت سرقة الأغنام جريمة كبرى عقوبتها الإعدام (من هنا جاء المثل السائر: إذا سرقت فاسرق جملاً، ومعناه إذا كان العقاب فليكن على شيء يستحق). غير

أن الوقت كان هو الكريسمس، وقت غفران الخطايا والآثام. وتُلمّح المسرحية إلى أن تلك الرحمة هي التي مات من أجلها المسيح. ولهذا لم يفعل الرعاة شيئًا سوى قذفه بالدِّثار.

ثم ترجع المسرحية بعد ذلك إلى عقيدة دينية معروفة إذ يظهر الملاك، ويأمر الرعاة الثلاثة الطيبين أن يعبدوا المولود الحديث فعلاً، النائم بين حيوانين في مَعلفِ دابةٍ في بيت لحم.

إن هذه المسرحية تعد مثالاً ممتازًا على هذا النمط من مسرح الشارع. غير أن مثل هذه الطاقة، والحيوية، و(صوت الشعب) تضفي، كلها، حيوية بالغة على كل المسرحيات. ثم تلاشت واضمحل دورها في أن تكون جزءًا حيويًا من حياة البلدة في أواخر العقد الأول من القرن السادس عشر، وسبب ذلك غير معروف تمامًا. ويسود الاعتقاد بأن الإصلاحيين لم ترقهم أبدًا. فهل تطورت تلك المسرحيات إلى ما هو أعظم من أنفس هؤلاء، ونشأ بذلك مسرح لندن في القرن السابع عشر الذي هيمن عليه شكسبير؟ أم تراها توارت عن الأنظار تحت ضغوطات التمدن، وحركات السكان الجماهيرية، واضمحلال نظام النقابات، وتشييد المسارح الدائمية في البلدات، والحصول على نسخ من الإنجيل التي توفرت مطبوعة على الورق؟ لقد وجد الإنجيل أساليب أُخَر في الوصول إلى الناس على مدى القرون التي أعقبت، ولم تعد ثمة ضرورة لمسرحيات الأسرار المقدسة.

لكن مهما كان الجواب، فثمة استنتاج مهم واحد ينبغي استخلاصه من ازدهار مسرح الشارع على مدى قرنين من الزمان

مفاده أن الأسلوب الذي نُصدر فيه رد فعلنا على الأدب على خشبة المسرح - سواء أكانت تلك الخشبة مجموعة من العربات، أم ألواحًا لمسرح حديث - يختلف اختلافًا واضحًا عن أسلوب رد فعلنا تجاه الأدب المطبوع على الورق.

ففي وسعك أن تلتقط كتابًا من الكتب في أي وقت، ثم تلقيه جانبًا متى شئت. أما في المسرح، فالأمر مختلف، إذ أن الستارة ترفع في لحظة معينة، وتسدل في أوقات استراحة محددة. ولا يتحرك رواد المسرح عن أماكنهم في أثناء مشاهدتهم المسرحية. ويميل الناس، حتى في القرن الحادي والعشرين إلى ارتداء أبهى ثيابهم عند ذهابهم إلى المسرح. كما أنهم على وجه العموم، لا يتناولون وجبات طعام، كما هو حالهم عند مشاهدتهم التلفاز، ولا يثرثرون في أثناء العرض المسرحي. وإذا ما صدر عنك صوت خشخشة غلاف قطعة الحلوى أو رنّ هاتفك الخلوي، فسوف ينظر إليك الآخرون نظرات شزر. ويميل النظارة إلى الانفجار من الضحك في نفس اللحظة، ويصفقون في نهاية العرض.

إننا لا نريد الاسترسال في هذه التفاصيل، غير أن هذا يذكرنا بأننا أشبه ما نكون داخل إحدى الكنائس. ما الفرق بين المتعبدين والنظارة؟ إن القراءة - والانكباب على كتاب من الكتب - هي واحدة من أكثر النشاطات الخصوصية التي نتمتع بها، أما في المسرح، فإننا نستهلك الأدب أمام الآخرين، أمام الناس. ونشارك في التجربة ونصدر ردود أفعالنا على نحو جماعي، وذلك جزء كبير من متعة المسرح. فنحن في رفقة آخرين.

إن بعض مسرحيات الأسرار المقدسة التي وصلتنا مثل مسرحية راعي الغنم هي مسرحيات عظيمة في ذاتها، شأنها شأن أي شيء في تاريخ الدراما البريطانية. إلّا أن الجزء الأعظم من مادة مسرحيات الأسرار المقدسة يبدو لرواد المسرح على أيامنا هذه مثيرًا للاهتمام تاريخيًا وليس أدبيًا. ولكن على الرغم من ذلك، فإن هذه المسرحيات ذوات مغزى عظيم، فهي تذكرنا ببداية المسرح وبالأسباب التي تجعل منه جذابًا إلى ما لا نهاية. وحتى في يومنا هذا، وعلى الرغم من أننا غير مضطرين إلى الوقوف في الشارع للاستمتاع به، فإنه يُعد أدبًا (جماعيًا)، إنه أدب الشعب.

الفصل السابع



الشاعر

شِكسْبير

إن أي استطلاع لتقرير أعظم أديب في اللغة الإنكليزية من شأنه أن يظهر بنتيجة واحدة. بلا منافسة، ولكن كيف تسنى لشكسبير أن يكون كذلك. سؤال بسيط، غير أنه لا يعترف بجواب بسيط.

حاول أفضل نقاد الأدب في التاريخ (ولا نقول أجيالاً من رواد المسرح) الإجابة عن السؤال، غير أن أحدًا منهم لم يتمكن من أن يوضح توضيحًا مقنعًا كيف أن تلميذًا ترك المدرسة منذ وقت مبكر من حياته، وهو ابن حرفي، ولد ونشأ في بلدة ستراتفورد - أبون - إيفن، وكان اهتمامه الأول في حياته،

كما يبدو، متمثلاً في جمع ما يكفي من المال ليتقاعد، وقد أصبح أعظم أديب عرفه العالم الناطق بالإنكليزية، ويجادل كثيرون بأنه سيظل كذلك.

إننا لن نتمكن أبدًا من (تفسير) شكسبير، وأي محاولة في التفسير ليست سوى حماقة. غير أننا نستطيع أن نثمن منجزه. وعلى الرغم من أن الصورة غير كاملة على نحو يثير الحنق والغيظ، إلّا أننا نستطيع أن نقتفي الخطوط العامة من حياته بحثًا عن أي إشارة قد تهدينا إلى السبب الذي جعل منه أعظم أديب في اللغة الإنكليزية.

ولد وليم شكسبير (1564 - 1616) في السنة السادسة من حكم الملكة أليزابِث الأولى. وكانت إنكلترا التي ترعرع فيها ما تزال تعاني آلام الاضطرابات التي خلّفها حكم الملكة السابقة ماري الأولى التي وُصِفت بـ (ماري الدموية). ففي ظل حكمها، كان الإيمان بالبروتستانتية يشكل خطرًا كبيرًا، وفي عهد الملكة أليزابِث كان الإيمان بالكاثوليكية محفوفًا بالمخاطر العظيمة. أما شكسبير، فكان أسوة بغيره من أفراد أسرته، يسير سيرًا حذرًا على رؤوس أصابع قدميه بين هذين المعتقدين (على الرغم من أن بعض الناس كان يحلو لهم أن يزعموا أنه كان طوال حياته كاثوليكيًا في السر). ولهذا السبب نراه تعمد الابتعاد تمامًا عن موضوع الدين في مسرحياته، لأنه موضوع ملتهب من الناحية الفعلية، وإذا ما تفوهت بعبارة خاطئة فإن الأمر قد ينتهي بك إلى الحرق، أو بالشدّ على الخازوق.

وفي خضم هذا الموضوع الملتهب كان يكمن السؤال الآتي: من ذا الذي سيتولى الخلافة على العرش؟ في حين دخل شكسبير مهنة المسرح، كانت أليزابِث المولودة في العام 1533، ملكةٌ قد بلغت من الكبر عتيًا. ولم يكن للملكة العذراء وريث منتخب ولا حتى أيّ وريث محتمل. وكان الفراغ في الوراثة شيئًا خطيرًا. فكان كل ذي عقل في البلاد يسأل نفسه هذا السؤال: «ماذا سيحدث من بعد الملكة أليزابِث؟».

كان أهم سؤال سياسي في مسرحيات شكسبير (وخاصة المسرحيات التاريخية) هو ما أفضل وسيلة لإحلال ملك محل آخر (أو محل ملكة كما هو الحال في مسرحية كليوبترا). لقد نوقشت مختلف الأجوبة في مختلف المسرحيات: اغتيال سري (هاملت)، اغتيال علني (يوليوس قيصر)، حرب أهلية (مسرحيات هنري السادس)، التنازل عن العرش بالإكراه (ريتشارد الثاني)، اغتصاب العرش عنوة (ريتشارد الثالث)، تولي العرش شرعًا حسب سلالة النسب (هنري الخامس). كانت قضية الوراثة على العرش مشكلة عويصة عالجها شكسبير إلى آخر مسرحية من مسرحياته (كما نعتقدها)، وهي مسرحية (هنري الثامن). كما أن إنكلترا نفسها عانت المشكلة ذاتها فترة أطول، ودخلت بسببها في حرب أهلية، وهي تحاول أن تجد لها مخرجًا منها.

كان والد شكسبير صانع قفازات، ونائبًا محليًا على سعة إلى حد ما في مدينة ستراتفورد. ولعله كان ميّالاً أكثر من ولده إلى الكاثوليكية. أما والدة وليم، ماري، فكانت أرفع شأنًا من زوجها.

ونعتقد أنها كانت ترغب في أن تزرع في عقل ولدها الفطن فكرةَ تبوُّؤ مكانة في العالم. لهذا السبب، التحق وليم الصغير بمدرسة ستراتفورد الثانوية التي كانت تؤكد دراسة اللاتينية واليونانية. أما بن جونسِن زميل شكسبير المسرحي (وصديقه)، فقد أشار إلى أن شكسبير يعرف قليلاً من اللاتينية، وأقل منها اليونانية. أما في عرفنا ومقاييسنا، فكان حسن التعليم.

إلّا أن شكسبير ترك المدرسة في سني مراهقته، واشتغل عاماً أو عامين برفقة والده. وربما اعتقل بسبب السرقة. وفي سن الثامنة عشرة، تزوج بامرأة من أهالي بلدته تدعى آن هاثا واي، أكبر منه بثمانية أعوام، فضلاً عن أنها كانت حبلى منذ بضعة أشهر، وأنجبت له ابنتين، وولدًا واحدًا، هاميت، توفي رضيعًا، وعُمِّد باسم البطل المأساوي في أشهر مسرحيات شكسبير، وأكثرها كَدَرًا وإثارة للاكتئاب.

قيل إن زواج شكسبير لم يكن سعيدًا. وما تكرار صورة بناء المتصفات بصفات البرود، وصعوبة المراس، وحب السيطرة، والهيمنة مثل ليدي ماكبث إلّا دليل على ذلك، كما توضحه الحقائق أيضًا المتمثلة في أن الزوجين رزقا في ذلك الوقت ببضعة أطفال (ثلاثة). غير أننا لا نعرف عن حياة شكسبير الخاصة إلّا النّزر اليسير. كما أن الشيء المثير للإحباط أكثر من هذا هو أننا لا نعرف شيئًا عن بقية سنوات تكوينه بين العامين 1585 – 1592. لعله غادر بلدة ستراتفورد، وحصل على وظيفة معلم مدرسة ريفية. وثمة نظرية أخرى عن (السنوات المفقودة) كما يقال، تفيد أنه كان

في شمال إنكلترا، يعمل معلمًا لأسرة كاثوليكية نبيلة، مستوعبًا بذلك عقيدتهم الخطرة. أما النظرية الثالثة فمفادها أنه التحق بفرقة مسرحية جوالة، واكتسب المهارات المسرحية الواضحة حتى في مسرحياته المبكرة.

ثم ظهر في مطلع تسعينيات القرن السادس عشر كشخصية واعدة في مشهد لندن المسرحي، كاتب مسرحيات وممثلاً. وعثر له على وسط يناسب موهبته الاستثنائية. فقد كانت ثمة شبكة واسعة ومزدهرة من المسارح على ضفة نهر التِّمز الجنوبية وعلى امتداد حلبات الثيران والحانات، وهي منطقة خارجة على القانون مقارنة بضفة النهر الشمالية حيث تقع كاتدرائية القديس بولص والبرلمان والقصور الملكية.

وبالقدر نفسه من الأهمية، كان ثمة وسط أدبي قائم ولكنه ما يزال غير ناضج أمام شكسبير كي يوظف فيه موهبته العظيمة. فقد ابتكر سلفه كريستوفر مارلو (1564 – 1593) في مسرحيات مثل (دكتور فاوست) ما يعرف بالبيت القوي، وهو الشعر المرسل. فما هو؟ فكّر في الأبيات الآتية، وربما هي أشهر الأبيات في الأدب الإنكليزي (يفكر هاملت في الانتحار، وهو عاجز عن القيام بما طلب منه شبح والده أن يفعله وهو قتل زوج أمه:

أأكونُ أم لا أكونُ؟ ذلك هو السؤال
أمِنَ الأنبلِ للنفس أن يصبر المرء على
مقاليع الدهر اللئيم وسهامه

أم يُشهَر السّلاح على بحر من الهموم
ويصدّها، ينهيهَا؟

هذه الأبيات غير مقفاة (من هنا تسمى شعرًا مرسلاً). وفيها طلاوة الحديث اليومي، غير أن رصانة (جلال) الشعر، تضايق على سبيل المثال، تعقيد: «يشهر السلاح على بحر من الهموم». كما أن شكسبير عالج، على وجه الخصوص، معالجة ذكية موضوع (النجوى)، بمعنى، شخص منفرد يحدث نفسه، لكن هل يتحدث هاملت حقًا إلى نفسه، أو يتأمل؟ لقد جعل لورنس أوليفيه (أعظم ممثل لمسرحيات شكسبير في زمانه) هذه النجوى في فيلمه الذي اقتبسه عن المسرحية عام 1948 (voice – over)، فكان يزم شفتيه ليبدو وجهه جامد التعابير. وقد أكمل شكسبير هذا المنحى لدخول عقول شخصياته على خشبة المسرح، واعتمد في كل مسرحياته الكبرى – لا سيّما المآسي – على النجوى: ماذا يدور في الأعماق.

بحلول عام 1594 يكون شكسبير قد تبوأ عالم المسرح اللندني، ممثلاً، وحاملاً للأسهم، والأعظم من هذا كله، كاتبًا مسرحيًا يغير فكرة ما يمكن أن يقدمه المسرح. فكان يذهب سنوات غير قليلة إلى الحياة في لندن (وكانت أسرته بعيدة عنه في ستراتفورد البعيدة) منشغلاً في بعض الأحيان بالتجارة. وعلى مدى عشرين سنة كتب سبعًا وثلاثين مسرحية (بمشاركة غيره من الكتّاب أحيانًا)، فضلاً عن عديد القصائد التي تعد سلسلة قصائده المعروفة بالسونيتات وأشهرها، وهي التي نظمها في

تسعينيات القرن السادس عشر. وربما كان ذلك في فصل صيف كانت المسارح في الهواء الطلق قد أغلقت، وهو ما جرت عليه العادة، عند تفشي مرض الطاعون.

تمنحنا السونيتات بصيرة نافذة إلى أعماق شكسبير الإنسان. وقد خاطب في عدد لا بأس به من تلك القصائد صديقًا شابًا، وفي قسم آخر كانت موجهة إلى امرأة متزوجة يصفها بصفة (السّيدة السّمراء). ربما كان شكسبير خُنثى، مثلما جرى الكلام أحيانًا على أنه كان كاثوليكيًا، وبروتستانتيًا في معتقده الديني. غير أن هذا الموضوع لن نعرفه معرفة كاملة أبدًا.

تتحرك الدراما الشكسبيرية وسط مراحل محددة، على الرغم من أن تواريخ تأليف كل مسرحية وتمثيلها غير مؤكدة توكيدًا جازمًا، شأنها في ذلك شأن نصوص مسرحياته - إذ لم تطبع أيّ من مسرحياته تحت إشرافه في سني حياته -. لكن شهد في مطلع حياته الفنية المسرحيات التاريخية، المخصصة أساسًا بما اصطلح عليه بـ (حروب الوردتين) وهي حروب اندلعت في القرن السابق لذلك على العرش البريطاني، وانتصر فيها الثيودوريون، أسلاف الملكة أليزابِث.

ومن أجل أن يصنع شكسبير دراما مدهشة (وهو ما زال في العشرينيات من عمره) نراه يعمد إلى تزييف التاريخ إلى حد بعيد. فعلى سبيل المثال، لا تشبه مسرحيته (رتشارد الثالث) الملك التاريخي المعروف بذلك الاسم، وكان شعار شكسبير يتمثل في (دراما جيدة وتاريخ سيئ). كما كان مدركًا على الدوام

ضرورة إثارة البهجة في نفس الملك، وهو الملك الأسكتلندي الذي يتبوأ العرش عند وفاة الملكة أليزابِث عام 1603 مثلاً، ثم أعقب شكسبير ذلك بإنتاج مسرحية جيدة أخرى عن ملوك أسكتلنديين مثل (ماكبث) لإشباع شهوة جيمز الأول في الوقت نفسه المعروف بولعه بالسحر والساحرات.

أما ملاهي شكسبير التي كانت نتاج منتصف حياته المسرحية، فتدور كلها خارج إنكلترا، وكانت إيطاليا والبلد المتخيل إيليريا مواقع نموذجية لمسرحياته، وكانت معروفة، من بين ما تعرف، بعناصرها النسائية قوية التأثير وهنا تقفز إلى الذاكرة شخصية بياتريس في مسرحية (ضجة من دون طائل). من جهة ثانية، ثمة أشياء، حتى في الملاهي المبكرة المفعمة بالنشاط والحيوية، يجد الجمهور المسرحي الحديث صعوبة في فهمها. فبالإضافة إلى بياتريس، هناك كيت في مسرحية (ترويض النمرة) التي أهينت، وعوملت معاملة وحشية حتى تصبح زوجة مطيعة، (وأجبرت علانية، ورُوِّضت على أن تضع يدها تحت قدم زوجها)، ما يعني حرفيًا أن القدم داست عليها.

ويصعب الارتياح لمشهد النهاية السعيدة في مسرحية (تاجر البندقية) التي يجد فيها اليهودي شايلوك ابنته وقد خطفها عشيقها، وصودرت ثروته، وارتد عن يهوديته إلى النصرانية بعد أن ضاع منه كل شيء. إن سعادتنا بمثل هذه القرارات تتطلب حقًا قدرًا من الشِّعر الجميل.

لقد كان شكسبير مبهورًا بجمهورية روما، دولة من غير ملوك أو ملكات. وقد تكرر هذا الموضوع مرارًا (موضوع اهتمامه بالملكية) - من دون أن يضع حلاً سهلاً - ففي مسرحيته (يوليوس قيصر) مثلاً، يحتمل أن يصبح قيصر حاكمًا كما يبدو، ولحماية الجمهورية، هل إن بروتوس (أنبل نبلاء روما على وجه الإطلاق) على صواب أخلاقيًا في اغتياله؟ أما (كوريولانوس) فتنطوي على مشكلة مشابهة وهي: هل أن البطل المحارب على حق في غزو روما من أجل إنقاذ روما؟ هل التمرد صحيح أم خطأ؟ إن شكسبير غير واضح في قراره فهو مصيب في مسرحية (ريتشارد الثاني) مثلاً، ومخطئ في مسرحية (هنري الرابع). أما في (أنتوني وكليوباترا)، فإن مارك أنتوني يتخلى عن إمبراطورية عالمية من أجل حبه، فهل (ضاع العالم حقًا)، أم أصابه الحب بالجنون؟

غير أن مسرحيات شكسبير - في أواسط حياته المسرحية وآخرها - مثل (ضجة بلا طائل)، و(صاع بصاع)، مسرحياتٌ مدهشة يبدو أنه عمد فيها إلى تحديد أطر الدراما فضلاً عن كتابتها، وتدفع المتشككين إلى التساؤل عن قدرة رجل ترك المدرسة في مستهل سنوات مراهقته المبكرة، وراح يؤلفها. وقد قيل إن آخرِيْن هم الذين كتبوها، استنادًا إلى قلة ما نعرفه عن شكسبير. غير أن مثل هذا القول غير مقنع، إذ تبقى كفة المفاضلة في مصلحة ابن صانع القفازات القادم من ستراتفورد. فالأجناس الأدبية المسرحية التي طورها شكسبير في مرحلة نضوجه - وهي الملاهي، والمآسي، والمسرحيات الإشكالية، والرومانية، والرومانسية - تظهر تقدمًا

تدريجيًا في اللغة وفي تعقيدات الحبكة، وفي الملاهي على وجه الخصوص، ثمة مزاجية سوداء.

في العام 1616 وفي ذروة نشاطه الأدبي، وكان ما يزال في الأربعينيات من عمره، واسع الثراء، غادر لندن وعاد ليعيش عيشة السادة النبلاء في مسقط رأسه ستراتفورد، كاشفًا بكل فخر واعتزاز شعار أسرته، ولكنه، ويا للأسف، لم يعش طويلاً، فقد توفي في العام 1616، وربما كان سبب وفاته إصابته بمرض التيفوس على الرغم من تردد شائعات انتشرت، وإن كانت غير محتملة، تفيد أن سبب موته في وقت مبكر من حياته هو الكحول.

إن قمة إنجاز شكسبير الفني يتمثل في المآسي الأربع وهي: ماكبث، والملك لير، وهاملت، وعطيل. وتلقي الظلال السود المخيمة في أواخر حياة شكسبير على عظمة هذه المآسي، ولعل سبب ذلك يرجع إلى فقدانه ولده الوحيد هاميت في العام 1596. خذ على سبيل المثال نجوى ماكبث الأخيرة، وهو يدرك أنه يواجه معركته الأخيرة:

ما الحياة إلّا ظلٌّ يمشي، ممثل مسكين
يتبختر، ويستشيط ساعته على المسرح،
ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية
يحكيها معتوه، مِلئُها الصخب والعنف
ولا تعني أي شيء.

نجوى معقدة تعقيدًا مدهشًا. فهنا نحن أمـام ممثل يخبرنا - كما يقول شكسبير في موضع آخر - بأن الحياة مسرح يشبه مسرح غلوب. إن العنصر الكئيب الذي تنطوي عليه الكلمات الأخيرة (ولا تعني أي شيء) تصمّ الأذن كما هو الحال عند غلق الباب بقوة، ويتردد في أشد المآسي، وأعنفها عندما يتقدم لير وقد بلغ من الكبر عتيًا إلى خشبة المسرح - وهو موشك على الموت - حاملاً جثة ابنته المحبوبة كورديليا بين ذراعيه ويقول:

وبهلولتي المسكينة شنقوها! لا، لا حياة!
أينعم الكلب، الحصان، الجرذ بالحياة
ولا يكون لكِ نَفَسٌ واحدٌ تتنفسينه؟ لن تجيئي ثانية،
أبدًا، أبدًا، أبدًا، أبدًا، أبدًا.

إن كلمة (أبدًا) التي لو تكررت خمس مرات في سياق آخر فمن شأنها أن تكون: تفاهة، تفاهة، تفاهة، تفاهة، تفاهة. إن الذروة الفظيعة في مسرحية (الملك لير) فيها من القوة ما جعل الناقد الشكسبيري العظيم صاموئيل جونسِن غير قادر على قراءتها في الصحيفة.

هل إن شكسبير هو أعظم أديب في العالم الناطق باللغة الإنكليزية؟ لا سبيل إلى الشك في ذلك. إلّا أنه ليس الأسهل، أو الأكثر مدعاة للراحة، وذلك جزء من العظمة على وجه التوكيد.

الفصل الثامن



الكتاب المقدس

نسخة الملك جيمز

على الرغم من أننا لا نفكر في كتاب الملك جيمز المقدس على أنه أدب، وأنه لا يُقرأ في ضوء روح الأدب، إلّا أنه أكثر الكتب المقروءة في مجموعة كتب الأدب الإنكليزي التي يطلق عليها عادة اسم الذخيرة canon. (ومن المصادفات أن هذه الكلمة مأخوذة عن مجموعة كتب الكنيسة الكاثوليكية الرومانية... التي لا ينبغي قراءتها).

إن هذا الكتاب ما يزال على المستوى العالمي أكثر النسخ الشعبية. فكل نُزل أميركي يحتوي على نسخة في الدرج عند سرير النوم، غير أن الحقيقة لا تتمثل في أنه سهل المنال، وفي

متناول اليد. فالشيء الذي جعله الخيار الأول هو أنه مكتوب كتابة مدهشة، وقد نشر أول مرة عام 1611، في نفس الوقت تقريبًا الذي كتب فيه شكسبير مآسيه العظيمة. ونجده يمثل، كما المآسي، نموذجًا من نماذج اللغة الإنكليزية في أعلى درجات فصاحتها، ودقتها، وجمالها. ويمكن أن يعجب بها، لهذا السبب، حتى غير المتدينين، أو حتى الملحدون. ثمة ترجمات أخريات كثيرة للكتاب المقدس، بعضها - والحق يقال - أكثر دقة من نسخة الملك جيمز، وأحدث منها في استعمال المفردات، والصياغة. إلّا أن هذه النسخة تنفرد في كونها النسخة التي تحظى بالإجماع لما تنطوي عليه من قيمة التعبير. وهذا التعبير، تغلغل - أكثر من مآسي شكسبير - في لغتنا، بل حتى في تفكيرنا.

إن المقصود بـ (الجودة الأدبية) لهذا الكتاب، يتمثل في إظهارها أسهل من وصفها. قارن الأسطر الآتية التي هي من أجود الأسطر في العهد الجديد، ووردت في إنجيل مَتَّى. الفقرة الأولى من نسخة الملك جيمز، والثانية من أحدث نسخ الإنجيل الأميركية المترجمة:

الفقرة الأولى:

Our Father which art in heaven, Hallowed by thy name.
Thy kingdom come. Thy will be done in earth, as it is in heaven.
Give us this day our daily bread.
And forgive us our debts, as we forgive our debtors.

الفقرة الثانية:

Our Father in heaven, help us to honor your name.
Come and set up your kingdom, so that everyone on earth
will obey you, as you are obyed in heaven.
Give us our food for today.
Forgive us for doing wrong. as we forgive others.

الواضح أن الفقرتين تنطويان على فروق في المعنى، فهل أن تعبير (doing wrong) (في الفقرة الثانية) مشابه لتعبير (debts) (في الفقرة الأولى)؟ من وجهة النظر القانونية، ليس ثمة تشابه بينهما، إذ يمكن أن تكون مدينًا (لرهن على سبيل المثال) من دون أن ترتكب خطأً. الواضح أن الحكم الشخصي هو الذي يُحدّد أي الترجمتين هي الأحسن في رأيك. إلّا أن من يملك (أُذنًا) أدبية لا يمكنه أن ينكر أن الفقرة الأولى أكثر جمالاً من الفقرة الثانية على وفق أي معيار أدبي. يضاف إلى هذا، فإنها تستحضر الصور، فعبارة "Give us this day our daily bread" صورية، على نحو يجعل عبارة "Give us our food for today" غير صورية.

إن سببًا واحدًا يجعلنا نجد صعوبة في الاعتقاد بأن نسخة الملك جيمز تمثل أدبًا هو أنها من نتاج ما يمكن أن نسميه لجنة. فنسخة الملك جيمز هي النسخة (المعتمدة)، لكنها ليست (مؤلفة). ومع هذا، فإن قليلاً من البحث يوضح أن عبقريًا

واحدًا يقف من ورائها، وهو ما يسميه شكسبير (an online be getter)، وهذا الشخص ليس هو الملك جيمز على الرغم من عنوان الكتاب. أما من هو هذا المؤلف، فسوف نعرف بعد قليل.

كان الدافع من وراء نشر نسخة الملك جيمز باللغة الإنكليزية هو السياسة في المقام الأول، إذ كان الأمل يراود جيمز في ترسيخ الإصلاح – بمعنى انفصال إنكلترا عن الكنيسة الكاثوليكية الرومانية – وذلك بتوفير نص أساسي للبروتستانت يختلف اختلافًا جذريًا عن نسخة روما اللاتينية والطقوس الدينية. وكان يعتقد أن من شأن ذلك أن يعمل على استقرار البلاد يوم أن تؤكد استقلالها عن البابا. ولهذا أراده أن يكون كتابًا مقدسًا (إنكليزيًا)، وبأفضل لغة إنكليزية يمكن أن تقدمها إنكلترا.

قبل القرن السادس عشر، لم يكن الكتاب المقدس متوفرًا إلّا باللغة اللاتينية، وتعين على معظم النصارى أن يتقبلوا ما يقال لهم بثقة. وكان مارتن لوثر الذي نشر أول نسخة معتمدة باللغة الدارجة (بمعنى لغة الناس) من العهد الجديد في ألمانيا في 1522 معتقدًا أن الكتاب المقدس يجب أن يكون ملك الناس جميعًا، رجالًا ونساءً. وكان يردد علنًا: «ثقوا بالله، وليس بالمفسرين الذين يتم تعيينهم لتفسير كلام الله». وكانت تلك عبارة ثورية.

أعقبت مبادرة لوثر ترجمات إنكليزية، كان أهمها، وأكثرها حَرفيةً، ترجمة وليم تندل (1491 تقريبًا – 1536) بَدءًا بالعام 1525 فصاعدًا. وكانت نسخة تندل تحتوي على العهد الجديد والكتب الخمسة الأُوَل من العهد القديم (أو ما يعرف بأسفار موسى

الخمسة). كان تندل يعتقد، مثلما اعتقد لوثر، أن كلمة الرب ينبغي أن يفهمها كل رجل وامرأة إنكليزيين. كان ذلك يمثل فكرة راديكالية في ذلك الوقت في إنكلترا كما كانت كذلك في ألمانيا.

من ذلك الرجل المدعو وليم تندل؟ إننا لا نعرف إلّا النّزر اليسير من بواكير حياته. بل إن لقبه غير مؤكد، أو يظهر أحيانًا في وثائق بوصفه Hichens، وإنه التحق بجامعة أُكسفورد، ولدى تخرجه فيها عام 1512، تقدم للدراسات العليا في موضوع الدين، معتمدًا على عمله معلمًا خصوصيًا. إلّا أن وليم تندل كان منذ مطلع حياته مدفوعًا بطموحين عاليين وخطرين جدًا يومئذٍ. ففي عشرينيات القرن السادس عشر كانت إنكلترا ما تزال بلدًا كاثوليكيًا، يحكمها الملك هنري الثامن. غير أن تندل كان قد وطّد العزم على تحدي روما وكل ما يتصل بالكاثوليكية الرومانية، أو (الكثلكة) (وهي الكلمة التي كانت تستعمل استخفافًا وازدراءً)، وكان يتطلع إلى ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغة الإنكليزية، لغته الأم. وقال إن هدفه يتمثل في أنه ينبغي حتى على الفلاح أن يفهم كلام الرب بإنكليزية الفلاح.

وفي سنة 1524، توجه تندل إلى ألمانيا، ولعله التقى هناك معلمه لوثر، وإذا كان الأمر كذلك فهو شيء جميل. وفي غضون السنوات القليلة التالية اشتغل في الفلاندرز على ترجمته للكتاب المقدس مباشرة عن اللغة العبرية والإغريقية. ونقلت النسخ من ترجمة العهد الجديد أولاً إلى إنكلترا، ووزعت بكثافة على الرغم من محاولات السلطات إتلافها. واختلف مع الملك هنري الثامن

في قضية طلاق الملك، غير أن رجوعه إلى مسقط رأسه لم يكن مأمونًا، إذ قد يشكل ذلك خطورة على حياته. وفي أوربا، جذبت نشاطاته اهتمام إمبراطور روما المناهض للبروتستانتية مناهضة شديدة، تشارلز الخامس الذي لم يكن واحدًا ممن يسهّل عليه أموره، كما أنه اختلف مع السلطات المحلية في الفلاندرز، شمالي بلجيكا بتهم غير واضحة ذوات صلة بالهرطقة. وثمة شرح مستفيض لمحاكمته وموته في كتاب دعائي بعنوان (كتاب فوكس عن الشهداء) الصادر سنة 1563 بعد بضعة عقود من الزمان. ويعد هذا الكتاب شهادة مؤثرة وقوية على الطريقة التي سيعدم فيها تندل بسبب ما كان يؤمن به ويكتبه.

إن ما يذكره لنا جون فوكس في كتابه هو أن (الأستاذ تندل) وُكِّلَ له محامٍ للدفاع عنه، إلّا أنه رفض ذلك قائلاً إنه سوف يدافع عن نفسه بلُغته الأم. وكان أولئك الذين اعتقلوه، وتحدثوا إليه، وسمعوه يتلو صلواته يؤمنون بأنه: «إذا لم يكن نصرانيًا صالحًا، فإنهم لا يعرفون من هو الصالح». ويقال إنه لم يجعل سجّانه وحده يهتدي إلى المعتقد الجديد، وإنما أفلح في هداية زوجة السجان، وابنته إلى فكرته الجديدة عن ماهية الدين وما ينبغي أن يكون عليه.

لم يحصل وليم تندل على محاكمة عادلة قط، ولم يُمنح أيّ فرصة في مناقشة قضيته، وإنما أصدر تشارلز الخامس بكل بساطة أمره بإعدام الرجل المثير للمتاعب، على أن يتم إعدامه بأبشع صورة مخصصة للمهرطقين، هي الحرق بالشد على الخازوق. ونفذ حكم

الإعدام في قلعة فيلفوردي في شهر تشرين الأول 1536. وفي ظل تلك الظروف الوحشية التي يصعب وصفها، وتحديًا لأمر الإمبراطور، عمد الجلادون إلى شنقه قبل حرق بدنه كي لا يشعر بالعذاب، والألم. وقيل إن آخر الكلمات التي تفوه بها كانت: «يا إلهي! افتح عينيْ ملك إنكلترا». إلّا أن عيني هنري الثامن لم تفتحا البتة، ولم يكن قادرًا على تحمل أولئك المعارضين له.

في غمرة انفصال الملك هنري الثامن عن روما، كان قد أصدر أمرًا بإعداد كتاب مقدس باللغة الإنكليزية، وسمح لترجمة تندل أن تكون العمود الفقري لذلك. وبين هذه النسخة الإنكليزية من الكتاب المقدس، ونسخة الملك جيمز لعام 1611 حلّ عهد ماري الأولى الكاثوليكية المتعصبة التي عَدّت مثل هذه النصوص البروتستانتية نسخًا مهرطقة. وأشّر حكم ماري الذي دام خمسة أعوام (1553 – 1558) حقبة جديدة من الإرهاب الديني. وحين شهد تولي أليزابِث مقاليد الحكم عودة إلى البروتستانتية، سُمح بتداول الترجمات الإنكليزية، ومن بينها ترجمة تندل.

كان جيمز، خَلَف أليزابِث، الذي حكم اسكتلندا باسم جيمز السادس قبل أن يصبح الملك جيمز الأول ملك إنكلترا، قد أراد منذ وقت بعيد أن يشرف على نسخة جديدة، رسمية من الكتاب المقدس باللغة الإنكليزية. وطالبت طائفة البيوريتان التي عظُم نفوذها، وتمردها السياسي، بترجمةٍ جيدة تخلو من الهنَات التي شابت النسخ السابقة. وعمد جيمز إلى وضع مخطط عام لمشروعه الضخم في مؤتمر هامتون كورت سنة 1604، وأوضح

من البداية أن النسخة المعتمدة النهائية لن تكون مُلكًا لأي طائفة، أو ملّة، أو نخبة، أو جماعة ذات مصلحة في الموضوع (وعلى وجه التوكيد ليس وليم تندل)، ولكنها ستكون مُلكًا للملك نفسه، وهو رئيس الكنيسة الرسمية، كنيسة الدولة المعترف بها قانونيًا، وتنعم بتأييد السلطة المدنية. ومن شأنها أن تجمع بين السلطة الروحية والدنيوية، السياسة والدين، وأن تُفصَل إنكلترا فصلاً نهائيًا عن سلطة روما. باختصار، من شأنها أن تؤمِّن قبضة المَلِك على العرش أكثر من ذي قبل. وإلى يومنا هذا، ما تزال النسخ الجديدة (المعتمدة) من الكتاب المقدس تطبع في إنكلترا بترخيص من التاج الإنكليزي لا غير.

كانت النسخة المعتمدة نتاج عمل ست شركات ذوات معرفة واسعة، تضم خبراء يُقدَّر عددهم بزهاء خمسين خبيرًا. وعلى الرغم من اجتماع هذه القوة العقلية – التي كانت تعد جيشًا لا لجنة – قُدِّر بأن 80٪ من نسخة الملك جيمز لا تختلف عن نسخة تندل المترجمة التي مضى عليها ثمانون سنة. ويتضح هذا من مقارنة الأسطر الاستهلالية من سفر التكوين المترجمة أولاً على يدي تندل ثم الأسطر المأخوذة عن نسخة الملك جيمز:

1- نسخة تندل:

In the begynnynge God created heaven and erth.
The erth was voyde and emptie and darcknesse was vpon the depe and the spiritie if god moved vpon the water

Than God sayd: let there be lyghte and there was lyghte.
And God sawe the lyghte that it was good: and devyded the lyghte from the darcknesse
and called the lyghte daye and the darcknesse nyghte: and so of the evenynge and mornynge was made rge fyest daye

2- نسخة الملك جيمز:

In the beginning God created the heaven and the Earth.
And the earth was without form, and voyd; and darkeness was upon the face of the deepe. And the Spirit of God mooved upon the face of the waters.
And God said, Let there be light: and was light.
And God saw the light, that it was good: and God divided the light from the darknesse.
And God called the light, Day, and the darkness he called Night.
And the evening and the morning were the first day.

وهكذا تمضي الترجمة في كتب العهد القديم الخمسة. لقد كان لعزم وليم تندل ما يسوّغه، وكان من شأنه أن يحظى بتهمة سرقة أدبية قاطعة - محاكاة كلمة لكلمة - يوجهها إلى الباحثين في الشركات الست، لو كان في محكمة حديثة.

إضافة إلى جعل الكتاب المقدس في متناول الفلاح، ومَنْ عداه من الناس، كما رغب تندل، فقد حققت النسخة المعتمدة في سنة 1611 منتصرةً الأهداف التي رسمها لها جيمز، ووطدت

بنية الكنيسة الرسمية في إنكلترا التي ستغدو هي، والملكية، والبرلمان، حجر الأساس لما سيعرف لاحقًا بدولة بريطانيا الحديثة. كما أنها ساعدت في خلق نموذج، أو لهجة محكية في اللغة الإنكليزية يسمعها السكان مرة واحدة أسبوعيًا (فقد جعل جيمز الذهاب إلى الكنيسة إجباريًا). وتغلغلت الدروس الأسبوعية المقروءة من النسخة المعتمدة في نسيج إنكلترا الثقافي والعقلي - ولا سيّما أدباؤها - على مدى مئات السنوات المقبلة. صحيح أنها ليست مسموعة على الدوام ولا مرئية أيضًا، إلّا أنها حاضرة دومًا.

وفي غمرة شعورنا بالاحترام الشديد للنسخة المعتمدة من الكتاب المقدس - وهو العمل الأدبي الوحيد الذي يتصف حقًا بالعظمة في الإنكليزية ويمكننا أن نوجه فيه الشكر إلى الملك - إلّا أننا لا ينبغي علينا أن ننسى، أبدًا، وليم تندل. فهو مؤلف نستطيع أن نزعم أنه على قَدَم المساواة مع غيره من العظماء في لغته، وهذا لا يستثني حتى شكسبير.

الفصل التاسع



عقول متحررة

الميتافيزيقيون

إسأل عشاق الشعر عن أروع مبدع في نظم القصائد (الغنائية) القصيرة في الأدب الإنكليزي، فإن الاسم الذي سيقفز إلى الأذهان مرات، ومرات هو جون دَنْ (1572 - 1631). لقد قاد دَنْ مدرسة من الشعراء أطلق عليهم (الشعراء الميتافيزيقيون). تجاهل هذه التسمية لحظة، لأن ما من أحد تمكن على نحو مُرضٍ من التوصل إلى معرفة السبب وراء هذه التسمية. وإذا ما أردت أن تكون دقيقًا، فإنه يستحسن تسميتهم باسم (مدرسة دَنْ) وهو ما يفعله معظم مؤرخي الأدب. غير أن مصطلح (الشعراء الميتافيزيقيين) له صدىً أكثر إثارة للاهتمام.

لم يكتب دَنْ من أجل الأجيال القادمة - في الأقل أشعاره التي تثير الإعجاب كله في يومنا هذا، وهي قصائد الحب التي نظمها في شبابه. ففي السنوات الأخيرة من حياته - وهي سنوات (الندم) - كما وصفها صديقه، وكاتب سيرته إيزاك والتون - حين ندم على طيش شبابه، أصبح رجل كنيسة محترمًا، وبذل قصارى جهده لطمس معالم تلك القصائد المبكرة. وقال إنه سيكون سعيدًا لمشاهدة (جنازتها).

راود دَنْ الأمل أواخرَ حياته في أن يحصل على أقصى درجات الإعجاب بما كتبه من قصائد دينية، وهي قصائد جميلة جدًا، وخاصة تلك المعروفة بالاسم (السونيتات المقدسة) التي تعد قصيدة (لا تكن متكبرًا أيها الموت) أشهرها، إذ يؤكد فيها متحديًا أن النصراني الحقيقي لا ينبغي له أن يهاب الموت، وإنما عليه أن يواجهه مواجهة عدو يتحتم عليه منازلته، والانتصار عليه:

Death be not proud, though some have called thee
Mighty and freadfull, for, thou art not soe,
For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow,
Die not, poore death, nor yet canst thou kill me.

لا تكن متكبرًا أيها الموت، وإن قال البعض إنك
جبار، ورهيب، لأنك لست كذلك،
فلا تعتقد أنك بقادر على القتل
لا تمت أيها الموت المسكين، فأنت لا تقدر على قتلي.

تبدو الكلمتان (في النص الإنكليزي أعلاه) (thou) و(thee) قديمتين، لكن في ذلك الزمن، كانتا تبدوان من الأساليب غير الرسمية في مخاطبة شخص ما أدنى مرتبة، أو مكانة منك، كما هو الحال في مخاطبة طفل من الأطفال، أو خادم من الخدم، في حين أن كلمة (you) كانت أكثر التزامًا بالرسميات، والشكليات. من هنا، فإن هاتين المفردتين تؤشران حالة من عدم الاحترام. إنه استهلال ينطوي على مواجهةٍ - تقدّمْ وواجهْني، إذا ما ظننت أنك شديد البأس - اعتمادًا، كما هو شأن القدر الكبير من شعر دَنْ، على تناقض ظاهري يحتمل تفسيرين في آن واحد. لهذا فإن الذين (يظنون) أن الموت يقضي عليهم، إنما ينتقلون إلى حياة أدبية. الموت، إن شئنا القول، خاسر، وهكذا شأنه في كل الأحوال.

كما راود الأمل دَنْ أيضًا في أن يتذكره القراء لما قدمه من مواعظ، وتأملات في الموضوعات الدينية. وعلى الرغم من أنها رائعة في أسلوبها، إلّا عددًا قليلاً من الناس يطالعونها اليوم برمتها، وإن كان في المستطاع قراءة جزء من المواعظ من أجل المتعة الأدبية الخالصة. (غير أن دَنْ ربما كان من شأنه أن يغضب لأننا ننظر إلى عمله مثل هذه النظرة). والجملة الواردة في أدناه، الطويلة، المدهشة، المأخوذة من (التأملات - القسم 17) مثال جيد على تناول دَنْ حقيقة دينية، والتعبير عنها بأسلوب يصيب الهدف، وهو ما لا يمكن لأي أدب أن يحققه سوى الأدب العظيم حقًا:

> ليس الإنسان جزيرة قائمة في ذاتها، بل كل إنسان هو جزء من القارة، جزء من الكل. وإذا ما اكتسح البحر اليابسة، فإن أوربا أقل أهمية، كما هو شأن قمة الجبل، كما هو شأن صنيعة أصدقائك أو صنيعتك. إن موت أي إنسان يقلل من شأني، لأنني جزء من بني البشر، ولهذا، لا تسأل لمن يُقرَع جرس (الجنازة)، لأنه يُقرع من أجلك.

كل شخص مصيره الموت، فما من وسيلة يخرج بها الإنسان حيًا من هذا العالم، ولكن لا ينبغي علينا أن ننظر إلى القضية على أنها مأساة شخصية، بل قضية تربطنا، كلَّنا، ربطًا حميميًا مع قدر كل إنسان آخر على وجه الأرض. أُنظر إلى الموضوع هكذا، كما أراه أنا: إنه مبتذل. وعلى حد قول دَنْ: إنه مدهش.

ومثلما كان الشعر الديني، والنثر الديني عظيمي الشأن، فإن (الأناشيد والسونيتات) المبكرة التي كتبها دَنْ في سنوات طيش الشباب هي الأكثر تأثيرًا، وهي اليوم تدرج في أغلب الأحيان في مجاميعه. وكانت، بادئ الأمر، توزع في شكل مخطوطات تحقيقًا لمتعة مجموعة صغيرة من الأصدقاء الأذكياء، المثقفين، الجريئين. لقد كان شعر دَنْ نمطًا من أنماط الشعر الرفيع جدًا، وكان ينطوي على التحدي الذي يصل أحيانًا إلى درجة الرهبة. وقد يشعر القراء الحديثون، أحيانًا، بأنهم لا يطالعون القصائد، وإنما يحلون أحجيات صعبة. وإذا ما قُرئت على هذا النحو، فإن متعتها تزداد.

كان الشعراء الميتافيزيقيون من ذوي الثقافة الرفيعة، غير أنهم كانوا فضلاً عن ذلك أذكياء. وكان الذكاء يشكل جوهر مشروعهم، ولم يكن من بينهم من هو أشد ذكاءً من جون دَنْ. وكان أكثر ما يعظمونه قيمة هو الفكرة أو (المفهوم) الجريء الذي لم يسبق لأحد من قبلهم أن عالجه.

وكانت مثل هذه المفاهيم، أو الأفكار تقترب مما هو متكلَّف أحيانًا، وكما هو الحال في الأدب دومًا، فإن إظهارها كان أسهل من وصفها. ومن الأمثلة المبكرة على ذلك قصيدة دَنْ القصيرة (البرغوث) التي نظمها، كما نعتقد، في سني شبابه:

تنبّهْ إلى هذا البرغوث وتنبه إلى هذا،
كم هو صغير ذلك الذي تنكره عليّ،
فقد امتص دمي، وهو يمتص دمك الآن،
وفي هذا البرغوث تمتزج دمائي ودماؤك.

ما الذي يرمي إليه الشاعر هنا؟ ينبغي على القارئ أن يحلل القصيدة قليلاً كي يحل لغزها. فالشابة المجهولة التي تخاطبها القصيدة، هي كما نظن تقاوم مقاومة عنيدة مبادراته العاجلة فتستسلم له. أما الشاعر، فإنه من جهته يستخدم ذلك بتفاهة البرغوث. شيء صغير. لا شيء ينطوي على عواقب وخيمة. ويشدد على مطلبه بالإشارة إلى البرغوث الذي شاهده قبل قليل (وربما سحقه بين أظافره فنفرت منها الدماء). ويظن أن البرغوث قد امتص دماء كليهما، أو إن السوائل الجسدية لكليهما

قد اتحدت الآن. وفي مكان آخر من القصيدة، ثمة تلميحات تكاد تكون قوية إلى قداس الطائفة الإنكليكانية، وإلى خمر القداس الذي يمثل دم المسيح.

ما سبب مناقشة القصيدة مناقشة ذكية، السبب الذي لا يجعل الشّابة، ومَن يخابها، يتحدان، ما دام أن الدماء توحدت في جسديهما؟ إننا لا نعرف أن الشابة التي تخاطبها هذه القصيدة قد اقتنعت بالرضوخ لعشيقها الذكي، أم لا. غير أن بعض الأشياء ذات الصلة برغبة الشباب يمكنها أن تلقى تقديرًا أدبيًا رفيعًا. أما نحن، فيمكننا بعد هذه المئات من السنين، أن نستمتع بها على أنها قصيدة بكل بساطة.

بعد وفاة دَنْ، وانتصار البيوريتان بزعامة كروموِيل في الحرب الأهلية الإنكليزية (1642 – 1651)، فُرضت رقابة صارمة على القصائد التي تحتفي بالحب اللا أخلاقي ولم تجد لها تشجيعًا، ومن بينها قصائد مثل قصيدة (البرغوث) ما دام أن الشاب والشابة غير متزوجين على ما يبدو. كما أن القرن الثامن عشر الذي أعقب ذلك وأطلق عليه اسم عصر الأدب الأوغسطيني، لما انطوى عليه من تقليد عصري للنماذج الكلاسيكية الرفيعة (اللاتينية والإغريقية) استهجن الطيش العقلي للخيال الميتافيزيقي. ولم تكن قضية عدم الاحتشام الطائشة ذات أهمية، وإنما كانت موغلة في تطرفها من الناحية الأدبية إيغالاً لا يطاق.

وتذمر صاموئيل جونسِن، أكثر الأوغسطينيين تشددًا من أن شِعر دَنْ (يحتوي على أشد الأفكار المزوجة بالعنف غربةً).

وكان يعني بذلك، على سبيل المثال، ربط دم البرغوث بالصور الدينية. وفي مثال آخر مشهود شبّه دَنْ فراق العاشقين ببوصلتين مرتبطتين عند رأسيهما، وهذا شيء غير لائق، وبحاجة إلى عملية صقل وتهذيب. وكان جونسِن يؤمن بأن على الشعر أن يتبع القواعد، ولا يهزأ بها، أو يهينها.

على الرغم من أمثال هذه الاعتراضات، فقد ذاعت شهرة الميتافيزيقيين على مدى قرون من الزمان منذ أن بدأوا الكتابة، وأصبحوا يُعدَّون حركة متزايدة الأهمية في تطور الشعر الإنكليزي، ليس شعرهم وحده، وإنما للتأثير الذي مارسوه على من جاء من بعدهم. وكان شاعر القرن العشرين العظيم تي. إس. إليوت هو الذي قال محاججًا بعظمة أسلافه في القرن السابع عشر، وأهميتهم. لقد كان دَنْ يمتلك ما وصفه إليوت (رقة الشعور المفككة). وكان إليوت يعني بهذا التعبير الغريب هو أن دَنْ، ومدرسته لا يعرفان شيئًا اسمه (موضوعات شعرية) لا يمكن الكتابة فيها. فبوسع الشاعر أن يكتب في البرغوث قصيدة غنائية، مثلما يكتب في العنادل، أو الحمام البري. لقد عظّم إليوت الشعر الميتافيزيقي لما فيه من قدرة على الربط بين المنخفض والعالي. فالحياة كلها موجودة في أشعارهم من دون استثناء أي شيء، وذلكم هو درس في وسع شاعر مثله أن يحمله وإياه.

وحتى في أواخر سني عمره، وبعد أن يكون قد تزوج زواجًا لائقًا، محترمًا، وأصبح عميدًا في لندن، فإن أشعاره - التي غدت اليوم مقدسة، وليست داعرة في نبرتها - اتصفت بجرأة تبهر

الأنفاس. فالعنف الذي أشار إليه جونسِن في الخيال موجود إلى النهاية. النهاية حرفيًا. ونظم دَنْ وهو يُحتضَر قصيدة في اقترابه من الموت أسماها (ترنيمة إلى الربّ، ربي، وأنا مريض). ولا يخاطب فيها امرأة شابة هنا، ولكنه يخاطب خالقه الذي سيلقاه بعد ساعة، أو ساعتين على إنشاده وجهًا لوجه. وتمثل القصيدة من بين ما تمثل تمرينًا على إنشاده في جوقة الربّ الملائكية، وهو ليس في حجرة الموت، وإنما في ما يشبه أن يكون حجرة من حجرات الكنيسة يوشك أن يدخلها:

ما دمت أحضر إلى هذه الحجرة المقدسة،
حيث جوقة ملائكتك إلى الأبد،
فإنني سوف أكون موسيقاك، وحين أحضر
فإنني أُدوْزِنُ الآلة هنا قرب الباب،
وما سأفعله بعدئذ، أفكر فيه هنا.

وحين يكبر أطبائي بحبهم ليصبحوا علماء الكون
وأنا خارطتهم، الراقد
مضطجعًا على هذا السرير الذي يشاهد قريبًا منهم
هذا هو اكتشافي الجنوبي - الغربي
بهذه السجايا سوف أموت،
أفرح، لأنني بهذه السجايا أرى غربي
وعلى الرغم من أن تياراتهم لا تعني الرجوع إلى

أي شيء،
فما الذي سيؤذيه غربي؟ الغرب والشرق
في كل الخرائط المسطحة (وأنا خارطة) سيّان
وهكذا يلامس الموت البعث.

الترنيمة جريئة أكثر من أي شيء نظمه دَنْ، وهي جريئة، وتتطلب قدرًا من المشقة كي يفهمها القارئ، ويتابع خطوط أفكارها المعقدة. والأفكار الجريئة فيها محبوكة بعضها ببعض، وكأنها سمك سردين في علبة معدنية. وسيكون موته رحلة استكشاف، وسوف يلتحق بكبار المسافرين بحرًا في رحلته الأخيرة في هذه الحياة. وسوف يعثر أطباؤُه - الذين سرعان ما سيعملون على تشريح جثته - على جثته التي تؤشر خارطة رحلته، مثلما يكتشف العلماء الكون. إلى أين يذهب؟ غربًا، إلى ليل القبر البارد والمظلم. لكن عليه أن يمر بالشرق، والمضايق الحارة للحمى المهلكة من أجل الوصول إلى هناك. ويسجل والتون في السيرة قائلاً إن صديقه كان: « لا يخشى الموت الذي يراه الآخرون ملك الأهوال، وإنه يتطلع إلى اليوم الذي تتحلل في جثته ». ولا يمكن للمرء إلّا أن يأمل في أن يعجب القدير بشعره مثلما نعجب، نحن، به أيضًا.

وإذا ما وجد بعضهم أن تعقيد شعر دَنْ صعب الهضم، فإن هنالك شعرًا أسهل في أعمال زميله الشاعر الميتافيزيقي جورج هربرت (1593 - 1633). لقد كان هربرت، أسوة بدَنْ، رجل دين، ولكنه لم يتبوأ مكانة عالية في الكنيسة، بل كان

راعي أبرشية ريفية، وكتب دليلاً عن كيفية تنفيذ رجال الدين البسطاء واجباتهم. كما نظم شعرًا (بسيطًا غير مزخرف). وهذا هو مستهل قصيدته (الفضيلة):

يوم عذب، شديد البرودة، والهدوء، واللمعان،
إنه زِفاف الأرض والسماء:
سوف يبكي الندى سقوطك الليلة؛
لأنك سوف تموت.

الفكرة الأساسية في هذه القصيدة، هي أن هبوط الليل ينذر بموتنا. أما الفكرة الثانوية، فتشير إلى أن الليل (طفل)، أو سليل الأرض، والسماء (يلتقيان في الظلام، عند الأفق لإنجابه)، فكرة أصيلة، لكن أُنظر إلى بساطة اللغة، فالمفردات أحادية المقطع في معظمها، باستثناء مفردة (زِفاف) (وهي تورية تعني اللجام، وهو ما يربط فرسين، مثلما يعني الزِّفاف الزواج).

هل حدث وأن صُنع الشِّعر المعقد، كما الحال في شعر دَنْ، من مادة بسيطة؟ لقد كان إليوت محقًا. فهذا الذي أمامنا شعر عظيم يحطم كل القواعد وهو قادر على ذلك.

الفصل العاشر



أمم ترتقي

مِلْتون وسبِنسَر

في غضون الأعوام الخمسة والأربعين من حكم الملكة أليزابِث الأولى – الملكة الطيبة – ثمة (شعور) جديد تجاه الأدب يتمثل بزيادة الحس الوطني، والثقة المتفجرة. إذ شعرت إنكلترا بعظمة نفسها. ويمكن القول إنها عظمة وروح جريئة موازية لما شعرت به روما القديمة. وعبرت عن ذلك من خلال الأدب بأسلوبين اثنين: الكتابة عن إنكلترا، والكتابة بالإنكليزية، وحيثما تطلَّب الأمر، واءمت الأشكال الأدبية غيرها في آداب الأمم العظيمة، بتعبير أدق، أصبح الشعور القومي يتصدر المواقع.

إن أول قصيدة إنكليزية عظيمة عن إنكلترا هي قصيدة الشاعر أدموند سبنسر The Faeire Queene (1590 – 1596). وقد نظمها الشاعر في سنوات نضوج أليزابِث، وأهداها إليها. كان سبنسر أحد رجال البلاط، وكان جنديًا، ولاعبًا سياسيًا خطيرًا، فضلاً عن أنه شاعر. غير أنه لم يكن أديبًا (محترفًا)، إذ لم يكن قلمه مصدر دخله الرئيس (على الرغم من أنه كان بوسعه أن يحظى بمن يرعاه ويجلب له الثروة)، كما أنه لم يكن يطمح كثيرًا كي يصبح شخصية عظيمة في دنيا الأدب الإنكليزي. وهكذا كان قدره ويا للمفارقة!

ولد أدموند سبنسر (1552 تقريبًا – 1599) لأب ميسور الحال يعمل في صناعة الأقمشة، ومن أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة، وتلقى علومه في جامعة كيمبرج. وكان في مطلع حياته قد عمل في إدارة المستعمرات في إيرلندا، وتمثل واجبه الأساس في تنفيذ القانون العرفي، واقتلاع مثيري الاضطرابات، والشغب من جذورهم، وقمع التمرد. وقد أنجز هذه المهام على أكمل وجه، وإن كانت بوحشية في أغلب الأحيان. فما كان من الملكة إلّا أن منحته قطعة أرض إيرلندية تقديرًا لخدماته.

كان سبنسر رجلاً طموحًا، فقد أراد الحصول على أكثر مما وهبته أليزابِث. ومن أجل تحقيق طموحاته، والتملق إليها نظم القصيدة المشار إليها آنفًا. ووضع لها رسالة موجهة إلى السير وولتر رالي الذي كان يثير بهجة الملكة بأسلوب مغاير، وذلك بجعل بريطانيا الحاكم على الأمواج.

حققت القصيدة مُرتبًا تقاعديًا صغيرًا، ولكنها لم تحقق له الحظوة التي كان يطمح إليها. ولهذا السبب، تملكه الشعور بخيبة الأمل من بعد ذلك. كما أحرق المتمردون الإيرلنديون قلعته سنة 1597. ويُعتقد أنه فقد في أثناء ذلك الهجوم عددًا من أفراد أسرته، فانتقل إلى لندن حيث وافته المنيّة في ظروف عصيبة وهو في أواسط الأربعينيات من عمره، ولا ندري السبب في وضعه خاتمة لحياته وهو مفلس.

إن حياة سبنسر السياسية كانت أقل من ناجحة، إلّا أن منجزه الشعري غاية في الإتقان. ويقع ضريحه إلى جانب ضريح (معلمه) جيفري چُوسَر في ركن الشعراء من ويستمنستر آبي، ما يليق به ويلائمه. وحين وفاته، ألقى شعراء مرموقون في ذلك العصر قصائدهم الشعرية (ومنهم شكسبير كما يقال) احتفاءً به عند ضريحه. ولم يكونوا بذلك ليحتفوا بموته فحسب، بل أيضًا ببزوغ عظمة الأدب الإنكليزي.

كان موضوع قصيدته التي أشرنا إليها آنفًا هو إنكلترا نفسها، المجد وغلوريانا (وهو اسم ملكة بلاط السحر، الذي يرمز إلى أليزابِث، كما هو معروف). كانت تلك القصيدة ملحمية في جوهرها، وكان الهدف في بداية الأمر أن تكون في اثني عشر كتابًا، غير أن سبنسر لم يكمل سوى ستة كتب منها، ومع ذلك تبقى واحدة من أطول القصائد باللغة الإنكليزية، وإن لم تكن واحدة من أسهلها. وكان النصف الذي أكمله سبنسر من هذه القصيدة مخصصًا لستٍ فضائل أخلاقية ضرورية لتأسيس أمة،

فضيلة واحدة في كل كتاب. وهذه الفضائل هي: القدسية، وضبط النفس، والطهارة، والصداقة، والعدالة، واللياقة. ويَرمِز إلى كل فضيلة من هذه الفضائل بطل مغوار من نوع مختلف، خمسة رجال وامرأة، وكلهم مدججون بالسلاح، وجاهزون لتنفيذ أيّ مطلب لتقويم العالم، وتصويبه وإيصال الحضارة إلى العالم الوثني والبدائي. وفي ضوء عنوان القصيدة وجذورها، نجد أنفسنا مهتمين بالمرأة البطلة بريتومارت في الكتاب الثالث. وكما هو شأن الملكة العذراء، التي يُزجي لها الكتَاب الثّناء على نحو واضح، فإن بريتومارت تجسد الطهارة العسكرية. ما من رجل يمكنه السيطرة عليها أو (كسبها) إليه. وإذا كان لأليزابِث أيّ دور مفضل في القصيدة، فهذا هو دورها هنا.

تتكون قصيدة سبنسر من شعر مقفى، وهو ما ندعوه اليوم (المقاطع السبنسرية)، وهي أشعار معقدة في قافيتها، ويصعب كثيرًا إتقانها. ومنظومة بما يصطلح عليه (المفردة الشعرية). وقوامها لغة (قوية). وبهذه القصيدة، يبدأ عُرفٌ، أو تقليدٌ مفاده أن لغة الشعر الإنكليزي ليست أبدًا اللغة اليومية، ولا لغة الخطاب اليومي. والوسيلة الشعرية الرئيسة التي تتوسل القصيدة في التعبير بها هي الترميز، بمعنى أن تقول شيئًا في ضوء شيء آخر، يكون على ما يبدو مختلفًا. لننظر إلى الأبيات الاستهلالية من المقطع الأول من القصيدة، وهي تمثل نموذجًا أوليًا للمفردة الشعرية والترميز:

A Gentle Knight was pricking on the plaine,
Y cladd in mightie armes and silure sgielde,
Wherein old dints of deepe wounds did remaine,
The cruell markes of many' a bloudy fielde;
Yet armes till that did he neuer wield:

ما من أحد، حتى في القرن السادس عشر، تحدث حقًا على هذا النحو الموغل في القدم (فكلمة pricking تعني هنا أن الفارس يحث جواده بالمهماز كي يندفع سريعًا). غير أنه يخلق تأثيرًا ساحرًا وغيبيًا وهي بغية سبنسر. كما أن الأبيات غنية بالمعنى فيما يخص (القداسة)، (وهي فضيلة الكتاب الأول). فعلى سبيل المثال، لماذا نجد الفارس مدججًا بالسلاح؟ التفاصيل تشير إلى حقيقة مفادها أن المعارك العظيمة التي خاضتها النصرانية انتصر فيها أسلافنا من قبل. ولهذا فنحن لسنا في حاجة إلى أن نصبح شهداء، أو أن نحرق بالشدّ على الخازوق من أجل أن نثبت قداستنا. إن كل مقطع من مقاطع القصيدة يحتشد على هذا النوع بمعنى رمزي، وهو غني بلغته السبنسرية الاصطناعية.

خطا الشعر الإنكليزي خطوة مهمة أخرى إلى الأمام في القرن التالي بأعمال جون ملتون (1608 – 1674). لقد تحملت إنكلترا منذ وفاة أليزابِث صراعات دينية أدى فيها دورًا مشهودًا إلى جانب الكومِنويلث. كانت البلاد ما تزال في طور تحديد هويتها، غير أن الثقة الوطنية الواضحة في قصيدة سبنسر واضحة أيضًا في قصيدة ملتون (الفردوس المفقود) التي بدأ بنظمها إبّان حقبة

الكومِنويلث وطبعت سنة 1667 إبّان حكم تشارلز الثاني. لقد توجه ملتون بالشكر صراحة إلى سبنسر (على النحو الذي عبّر فيه سبنسر عن شكره لچُوسَر) بوصفه سلفه الأدبي، والمؤثر الرئيس فيه. وهكذا أصبح للأدب الإنكليزي اليوم (موروث) عظيم. وارتبط الشعراء الثلاثة ببعضهم بعضًا مثل حلقات سلسلة.

انطلق ملتون في (الفردوس المفقود) ليحقق طموحًا كبيرًا، وهو أن يكتب ملحمة، تنافس إنياذة فرجيل، وأوديسة هوميروس، وأن يستخدم تلك الملحمة (لتبرير أساليب الرب مع البشر) على حد قوله. بمعنى، أراد أن يعيد سرد الكتب الاستهلالية من الكتب المقدس على نحو يوضح فيه بعض الصعوبات الدينية التي يثيرها. فعلى سبيل المثال، هل من الخطأ (تناول تفاحة المعرفة)؟ هل إن عدن هي مكان (لم يعمل فيه آدم وحواء أي عمل)؟ وهل (هما متزوجان)؟ إن ملتون يعالج هذه القضايا في القصيدة. وهذه هي نفس القضية التي نشاهدها في مسرحيات الأسرار المقدسة (التي تبدو الآن وقد رحلت بعيدًا عن المدن الكبيرة التي ولدت فيها). غير أن ما توصل إليه ملتون لا يُشبه، بأيّ حال من الأحوال، أدب الشوارع. فقصيدة (الفردوس المفقود) تفترض أن يكون من يقرأها على درجة عالية من الثقافة والتعليم، بمعنى أن يكون قارئًا يعرف قدرًا من اللغة اللاتينية.

بدأ ملتون تأليف هذه القصيدة التي تَصَوّرَها تمثل منجز حياته الأعظم، ونَظَمها بعد أن أصيب بالعمى، بمشكلتين اثنتين، الأولى: ما اللغة التي يتعين عليه أن ينظمها بها؟ لقد كان ملتون

ضليعًا بهما، فكتب الشيء الكثير من شعره باللاتينية. فإذا أراد أن تنحو قصيدته منحى قصائد فرجيل، أو هوميروس، أفلا يتعين عليه ألّا يكتب بلغتهما؟

وطّد عزمه على أن ينظمها باللغة الإنكليزية، غير أن هذه اللغة تحتشد بمفردات قديمة تجعلها أشبه باللغة اللاتينية.

أما المشكلة الثانية التي واجهها فتتحدد في نوع (الشكل) الذي ينبغي عليه أن يكتب به ملحمته. فقد كان ملتون منغمسًا، وهو الباحث، في كتاب أرسطو المعروف (البوطيقيا) أو فن الشِّعر، وذكر أن الناقد الإغريقي كان قد أطلق على فن المأساة عبارة (الأدب النبيل). وفكر ملتون بعض الوقت في أن يكتب كتابه العظيم في شكل مأساة، مقتفيًا بذلك كتاب سوفوكليس (عقدة أوديب). وخطا خطوة أبعد من ذلك بأن وضع خطة لهذه المأساة أطلق عليها (آدم من غير الفردوس). إلّا أنه، على أية حال، اختار أن يؤلف قصيدته في شكل ملحمة سردية، فضفاضة. وكان السبب الرئيس في ذلك هو أنه قرر، أسوة بفرجيل، أن يبتكر عملاً أدبيًا يحتفي بنشوء أمة عظيمة.

لقد آمن ملتون بأن إنكلترا أصبحت اليوم أمة عظيمة، وهذا هو افتراض رئيس ترتكز عليه قصيدة (الفردوس المفقود)، والخياران الاثنان اللذان لجأ إليهما ملتون.

أما إذا كان ملتون قد أفلح في مهمته الكبرى، فهذا موضع جدال. ففي روايته عن إغواء الأفعى لآدم وحواء – بعبارة أدق، حرب الشيطان مع الرب الواردة في الكتب الأولى من

القصيدة - فقد اقترب على حد تعبير الشاعر وليم بليك، من (التزام جانب الشيطان من دون أن يدري). لم يَعرِف ملتون في أي جانب كان يقف. فالشيطان متمرد، وكان الشاعر متمردًا أيضًا في حياته. فقد غامر بحياته عندما عارض تشارلز الأول. ويقول الشيطان إن الأفضل هو (الحكم في جهنم على العبودية في السماء). يبدو هذا من حيث السياق عملاً بطوليًا، كما أن ملتون لم يكن على ما يبدو متأكدًا من أنه لن يأكل شخصيًا (تفاحة المعرفة) مهما كانت العواقب، أو طول الوقت في حالة من البراءة، وعدم الخبرة، والجهل (المطبق). والملاحظ أن وجهة نظر ملتون في العلاقة بين الرجل والمرأة تدفع عديد القراء الحديثين إلى الطريق غير الصحيح. وفي الأبيات الآتية يصور ملتون آدم وحواء أول الأمر على النحو الآتي:

Two of far nobler shape erect and tall,
Godlike erect, with native honour clad
In naked majesty seemed lords of all,
For contemplation he and valour formed,
For softness she and sweet attractive grace;
He for God only, she for God in him.
His fair larfe front and ey e sublime declar'd
Absolute rule...

البيت السادس هو الذي يثير ضحك القارئ الحديث. وقد سار المفسرون وراء ملتون، وأظهروا آدم وحواء (بأوراق شجرة

التين)، آدم ينظر إلى الأعلى، نظرة تنمّ عن التوقير، باتجاه السماء، في حين ترنو حواء بحب، وهيام إلى وجهه في أثناء ذلك. ولكن في أبيات لاحقة من القصيدة، تتمرد حواء على هذه الاستكانة الزوجية (المطلقة) فتصر على الذهاب وحدها لترعى الجنة في عدن. غير أن تمردها المنزلي يجعلها هشة، ضعيفة أمام إغواء الشيطان (الظاهر في شكل أفعى) فيقنعها في تصرف استقلالي آخر على أن تأكل الفاكهة المحرّمة من شجرة المعرفة.

ثمة موضع آخر محل جدال، وخلاف يتمثل في (اللغة الإنكليزية) التي ابتكرها ملتون لقصيدته. فهي تبدو أحيانًا موغلَة ومغرقَة في (لاتينيتها)، وبدا وكأنه لم يتمكن من نظم القصيدة باللغة القديمة. الأبيات الآتية مأخوذة من الكتاب السابع، وهي تقدم وصفًا لجنة عدن وتُعدّ مثالاً جيدًا لمفردات ملتون:

...up stood the corny reed
Embattled in her field: and the humble shrub,
And bush with frizzled hair implicit: last
Rose as in dance the stately trees, and spread
Their branches hung with copious fruit; or gemmed
Their blossoms...

هذه العبارات ليست من مصطلحات Gardener's Question Time. هناك من يؤمن، كالشاعر تي. إس. إليوت أن لاتينية ملتون في قصيدة (الفردوس المفقود) تضع أشبه ما يكون بسور الصين العظيم من حول الأدب. فاللغة الأدبية

لا بد من أن تكون أقرب إلى ما دعاه الشاعر الروماني وُردزوِث (لغة الرجال) وليس إلى لغة المتحذلقين الباحثين الذين يفكرون باللغة اللاتينية، ويترجمون فكرهم إلى الإنكليزية، وهو ما يظن المرء أن ملتون يفعل ذلك أحيانًا. غير أن الشيء المهم حقًا، سواء بالنسبة لقصيدته وللشعر الإنكليزي على وجه العموم، هو أن ملتون اختار أن يقرّ بأن اللغة الإنكليزية في يدي شاعر عظيم مثله يمكنها أن تخلق شعرًا ملحميًا ينافس شعر الأقدمين.

ثمة مشكلات أخريات في (الفردوس المفقود). فعلى سبيل المثال، هل يمكن لقصيدة من القصائد أن تشرح حقًا الكتاب المقدس بأفضل مما يمكنها أن تشرح نفسها؟ ليست ثمة إجابات سهلة ممكنة. فالأدب العظيم لا يجعل الأشياء أبسط، ولا يقدم إجابات سهلة عن قضايا صعبة. بل إن ما يفعله هو مساعدتنا في أن نرى كم هي الأشياء، غير السهلة إلى ما لا نهاية، موجهة إلينا.

يعلن ملتون باعتداد، واطمئنان في الكتاب الأول من كتبه الاثنى عشر التي تؤلف القصيدة أن هدفه هو جعل القراء نصارى أفضل، أو في الأقل، نصارى أكثر علمًا. من يدري؟ لعله نجح مع بعض القراء في إنعاش مهمته الدينية. لكن المنجز الأساس في (الفردوس المفقود) مختلف تمامًا، إنه منجز أدبي برمته. فهي تشير إلى الأساليب التي يمكن أن يتطور فيها الأدب المكتوب بالإنكليزية والشعراء الذين ينظمون شعرهم بالإنكليزية. وهي تضع الأساس بذلك. والأساس هو في أدب من شأنه أن يكون إنكليزيًا على نحو مستقل، إنكليزيًا في الموضوع، وفي التعبير.

الفصل الحادي عشر



من (يملك) الأدب؟

الطباعة والنشر وحق التأليف والنشر

إن الكتاب الذي تمسك به بين يديك، في هذه اللحظة، ليس عملاً أدبيًا، ولكن لننظر إليه بوصفه نموذجًا مثاليًا. فأنا عكفت على تأليفه، واسمي مثبت على صفحة عنوانه، وفي الحقل المخصص لحق النشر والتأليف. لذا فهو كتابي (أنا)، جون سَذَرلاند. لكن هل يعني هذا أنني (أملك) الكتاب الذي بين يديك؟ لا، لا أملكه. فالنسخ المادية ليست ملكي. فإذا ما اشتريت نسخة، فهي ملكك. لكن افترض أن شخصًا ما اقتحم منزلي حين كنت عاكفًا على تأليف هذا الكتاب وسرق جهاز الحاسوب الذي أملكه، وعثر على النص الذي كنت

منهمكًا في تأليفه، ونَشَره باسمه الخاص به. فماذا سيحدث؟ إن استطعت أن أبرهن على أن العمل الأصلي هو ملكي، فإن في مستطاعي أن أقاضي اللص، لانتهاكه حقوق تأليف كتابي من دون إذن، وتمريره بوصفه كتابه وتلك جريرة يعاقب عليها القانون وتسمى (سرقة أدبية).

لقد تطور قانون حق التأليف الحديث منذ بدايته في القرن الثامن عشر بازدياد توفر الأعمال الأدبية بأشكال جديدة. فقد اضطر هذا القانون إلى تكييف يتلاءَم والتكنولوجيات الحديثة، بضمنها اقتباس الأفلام السينمائية في القرن العشرين (أنظر الفصل 32)، وفي يومنا هذا، الإنترنت والكتب الإلكترونية (أنظر الفصل 40). غير أن (حق التأليف) في جوهره لم يكن ليعني إلّا ما يأتي (حق الاستنساخ). فأنا بصفتي مالكًا لحق تأليف الكتاب الذي تقرأ الآن، قد منحت مطبعة جامعة يال الحق الحصري في نشره بهيئة هذا الكتاب.

إننا نتحدث عن (عمل أدبي) لأنه نتاج جهد مؤلف بالمعنى الحقيقي تمامًا. ثم يتحدث الناشرون عن كل عمل متوفر في سجلاتهم على أنه (عنوان). وكلمة (عنوان) تعني الملكية. أخيرًا، عندما يكتمل إنتاج الكتب، وتعرض للبيع، فإنها تصبح (نُسخًا) فردية. فبين يديك أيها القارئ، نسخة من مؤلفي. وكل فئة من الناس (تملك) العمل على نحو مختلف. تخيل جماعة من عشاق الكتب في ضيافة أحدهم، فالمضيف الذي يضيفك يشير إلى رفوفه الثقيلة ويهتف مفاخرًا (أنظر إلى كتبي!)، وحين ينظر المؤلف

متفحصًا الرفوف نراه يقول فرحًا ومبتهجًا: «أرى أنك اقتنيت نسخة من كتابي، فهل استمتعت بقراءته؟ »، أما الناشر فيرنو إلى الكتب متفحصًا ويقول: «إنني في بالغ السرور، إذ أشاهد أنك قد اقتنيت عددًا كبيرًا من منشوراتنا على الرّف ». إنهم على حقٍ جميعًا، بمعنى أن المضيف يملك الأشياء المادية، والناشر يملك تصميم الكتب، والمؤلف يملك الكلمات الأصلية. كما أن هذا يعني الإشارة إلى مختلف الناس، وعديد العمليات المؤدية إلى جعل الكتاب مكتوبًا، ومنشورًا، ومبيعًا في الوقت الحاضر.

إن حياة هذا الكتاب الوجيز بدأت حين وقّعت عقدًا مع مطبعة جامعة يال، مانحًا إياهم بذلك حق نشر النص الذي كتبته بوصفه كتابًا. وبعد أن سلّمتهم المخطوطة على نحو مرضٍ، فإنهم يدفعون المال من أجل تحريره، وتصميمه، وتنضيده، وطباعته، وتجليده بين غلافين سميكين، وخزنه قبيل عرضه للبيع في أحد المخازن. إن الناشر دفع المال لكل تلك العمليات المستقلة، وها هم الآن يملكون الكتب في وضعها المادي. ثم تأتي من بعد ذلك خطوة أخرى تتمثل في توزيع الكتب إلى مختلف باعة التجزئة (المكتبات وباعة النسخ الإلكترونية والمكتبات العامة). النسخ المادية أصبحت الآن ملكًا لهم. وها أنت، الآن، تبتاع بصفة مستهلك، هذا (مختصر تاريخ الأدب)، وتأخذه إلى منزلك (وإذا ما كنت قد استعرته من المكتبة العامة، فيتعين عليك أن تعيده إليها). ونجد اليوم أن نشر الكتب من مهام شركة من الشركات

منفصلة تمامًا عن الطبّاعين وباعة الكتب. غير أن النشر والطباعة كانا حتى القرن التاسع عشر من مهام باعة الكتب.

منذ وقت مبكر من فجر تاريخنا، مرت آلاف السنين وصدرت أعداد كبيرة من كتب الأدب قبل أن تُصاغ أيّ قوانين لتنظيم إجراءات إصدار الكتب لحماية مصالح مختلف الجهات. وحين ظهرت تلك القوانين إلى حيز الوجود أصبح في الإمكان تطوير صناعة متماسكة - قوامها الآلات وأساليب توزيع المنتج الأدبي توزيعًا تجاريًا - مثلما أصبح أيضًا بالإمكان تطوير (أدب) تطويرًا مناسبًا، تامًا في مواجهة مجموعة النصوص المتباينة، والحكايات الشفاهية، والقصائد الشعبية.

إن أطر القوانين والتجارة التي ظهر بها الأدب اليوم اعتمدت على عدد من الأمور التي جرت في وقت مبكر. فقد كانت الكتابة والتعلم والمؤسسات التربوية ضرورية لخلق سوق من الأسواق. وثمة حدث آخر ضروري أيضًا تمثل في الانتقال من اللفائف الورقية - التي كانت تحتويها كبرى المكتبات العامة القديمة مثل مكتبة الإسكندرية - إلى (المخطوطات المجلدة)، بمعنى أن الكتاب أصبح بصفحات مرقمة كالذي بين يديك الآن. (أي codex المأخوذ عن اللاتينية والتي كانت تعني قطعة من الخشب).

إن أصل هذه المخطوطات، التي كانت تكتب باليد، مدينة روما، ويعتقد أن ابتكارها إنما نَجَم عن امتلاك النصارى الذين تعرضوا للاضطهاد وكان لدينهم (المختلف عن ديانة الرومان الوثنيين) كتاب مقدس - يضم الأناجيل - في جوهره، احتاجوا

إليه كي يبعدوه عن أنظار الجواسيس، وكانت هذه النصوص الإنجيلية أصغر حجمًا وإبعادها عن العيون أسهل من اللفافة الورقية الكبيرة.

تطلب إنتاج هذه المخطوطات الأولية جهدًا يدويًا جبارًا - استغرق أحيانًا سنوات إن كان يحتوي على صور إيضاحية أو زخرفة، أو مجلدًا تجليدًا أنيقًا - بذله نسّاخون على درجة عالية من المهارة، وكانوا في أغلب الأحيان فنانين أكثر مما هم حرفيون أو أصحاب صنعة. وأُنتِجَت المخطوطات الكثيرة التي صمدت طويلاً في كبريات مكتباتنا، بوصفها من وسائل الترف الوحيدة التي كان يُكلّفُ الفنانين بها أحدُ الأثرياء، أو المؤسسات المالكة لها (كالمَلِك والكنيسة، والأديرة، والنبلاء). وكانت الورش التي تُنتَج فيها هذه المخطوطات تسمى (سِكرِبتُّوريا) أي معامل الكتابة. ويقدر المجموع الكلي للأعمال الأدبية التي توفرت حقًا لعشاق الكتب المتعلمين حتى القرن الخامس عشر بأقل من ألف، أو ألفين. ويعد ناسخ چُوسَر لحكايات كانتربري، مثلاً، قارئًا ممتازًا في نظر زملائه، بَيْدَ أنه لم يكن يملك سوى نصف دزينة من الكتب.

كانت ندرة هذا الكتاب تعني أن أعدادًا غفيرة من الناس يلجأون إلى من يقرأ لهم الكتب بدلاً من أن ينهمكوا هم في قراءتها أو امتلاكها. وتُظهر إحدى لوحات القرن التاسع عشر المشهورة چُوسَر وهو يقرأ قصيدته الكبرى أمام الجمهور، وهي على مَسنَد، وذلك قبل اختراع المطابع بخمسين سنة. (وما تزال

مثل هذه المساند متوفرة حتى يومنا هذا في قاعات المحاضرات الجامعية، وكانت قد صممت أصلاً لقراءة نص بصوت عالٍ لا تتوفر منه غير نسخة واحدة. وكلمة محاضرة (lecture) مأخوذة عن اللاتينية (lector) وتعني قارئ).

ثمة شروط أُخَر مسبقة لإنتاج الكتب لتوزيعها على نطاق واسع في السوق، منها اكتشاف عملية صنع الورق التي وصلت إنكلترا من الشرق بحدود القرن الثالث عشر. أما قبل هذا التاريخ فإن الكتابة ذات الأهمية البالغة كانت تتم على البَرْشُمَان (الرِّق)، وهو جلد الحيوان المدبوغ المجفف، أو على الحجر. وقد مهد الورق الرخيص الطريق لإحداث ثورة كبرى في أواخر القرن الخامس عشر تمثلتْ بظهور الطباعة.

إننا نظن أن الطباعة صناعة أوربية كان من روادها الأوائل جوهان غوتنبيرغ في ألمانيا، ووليم كاكستن في إنكلترا، وأولدس مانيتيوس في إيطاليا (وهو مخترع الطباعة بحروف مائلة). الحق إن الطباعة كانت قائمة قبل هذا بزمن طويل في الصين. غير أن الصينيين واجهوا مشكلة عويصة تمثلت في أن اللغة الصينية المكتوبة كانت ترتكز على آلاف (الحروف) الصورية. وكان كل واحد منها يُدوَّن على قالب بحجم قرميدة صغيرة. فالفقرة القصيرة التي تطالعها الآن تتطلب ستين قالبًا، ما يجعل حجمها يوازي حجم جدار صغير.

كانت الألفباء الغربية الصوتية (بمعنى ارتكازها على الصوت وليس على الصورة)، تتألف من ست وعشرين حرفًا

ودزينة وما يقرب منها من علامات الترقيم من نقط، وفواصل وما إليها مما يُحتاج في الكتابة، لتوضيح المعنى. وكان ذلك مدهشًا لعامل الطباعة. إذ يمكن أن يبتكر (النموذج) الضروري بصب الرصاص المذاب في ما يدعى (وعاء) الأحرف المطبعية، وخرنه بعد أن يبرد. (وكانت الحروف الكبيرة تختزن في القسم الأعلى، وهو الذي ما نزال نستعمله إلى يومنا هذا). وكان عدد كبير من الطبّاعين الرواد حدادين مثل غوتنبيرغ، ولهذا تجدهم قد اعتادوا العمل بالمعادن الحارة. وكان في الوسع صف النموذج المطلوب في أسطر على شكل ورقة وبالحبر. ويمكن بعدئذ جذب آلة الطباعة إلى أسفل لطبع العدد المطلوب من النسخ الورقية. ويمكن أن تكون آلة الطباعة صغيرة الحجم نسبيًا، أكبر من آلة كي السراويل الحديثة بمرتين (وهي التي تعمل على الأساس نفسه)، إن كان صِغَر الحجم موضع اعتبار.

كانت الكتب المطبوعة تبدو في أول الأمر أشبه بالمخطوطات المجلدة بحروف مصممة تصميماً معقدًا. وإذا كان هذا الذي بين راحتيْ يديك هو الكتاب المقدس الذي طبعه غوتنبيرغ في القرن الخامس عشر، فسوف تجد أن من العسير الإقرار إن كان مكتوبًا باليد أو مطبوعًا. الاختلاف أو الفرق يتمثل في أن ورشة غوتنبيرغ في ماينز بألمانيا يمكنها أن تنتج ألف نسخة من الكتاب المقدس في الوقت الذي كانت تستغرقه معامل الكتابة لإنتاج نسخة واحدة لا غير.

كان ذلك الإنجاز عظيمًا، غير أنه أحدث مجموعة جديدة من المشكلات، أكثرها إلحاحًا هي تلك المتصلة بصديقنا القديم، ونقصد بها مشكلة المُلكية. كانت إحدى أوائل النسخ المطبوعة من الكتب في إنكلترا هي نسخة الطبّاع كاكستن في عام 1476 من كتاب چُوسَر حكايات كانتربري، (خيار جيد)، التي كان قد باعها من منصته الصغيرة خارج كاتدرائية سانت بول. فالشاعر الكبير لم يعد على قيد الحياة ليسمح بذلك، وحتى لو كان حيًا، فإن كاكستن لم يكن مجبرًا على أن يدفع فلسًا واحدًا لجيفري چُوسَر من أرباح مشروعه الطباعي.

كانت السنوات المئتين المقبلة، هي النعيم بعينه في التقليد والمحاكاة في تجارة الكتب. ولهذا تطلب الأمر آلية قانونية معينة للسيطرة على (حق النشر) خاصة في لندن التي راحت تتوسع بأعداد غفيرة من المستهلكين، وهم (جمهور القراء). وكان بائعو الكتب في لندن (الذين كما ذكرنا آنفًا، يعملون إضافة إلى مهنتهم، قد تضاعف عددهم وأصبحوا يملكون مكائن طباعة في الجزء الخلفي من محالهم)، هم الذين مارسوا الضغط على البرلمان لوضع القوانين التي من شأنها أن تنظم تجارة الكتب.

في عام 1710 أصدر البرلمان تشريعًا دقيقًا، مدهشًا – عُرِف بتشريع أو قانون آن – الذي كان يهدف بكل وضوح إلى (تشجيع التعلم). نقرأ في مستهل هذا القانون العبارة الآتية:

((في حين استغل الطبّاعون وباعة الكتب وغيرهم من الأفراد مؤخرًا الفرصة في الطباعة وإعادة الطباعة، والنشر، أو ساعدوا في طباعة الكتب، وإعادة طبعها ونشرها، وغيرها من الكتابات الأخرى من دون إذن من المؤلفين أو من مالكي مثل هذه الكتب والكتابات مسببين بذلك ضررًا عظيمًا لهم، وأحيانًا إلى تشويهها، والإضرار بأُسَر أصحابها في أغلب الأحيان، فقد صدر هذا القانون منعًا لحدوث مثل هذه الممارسات مستقبلاً، وتشجيعًا للمتعلمين على تأليف الكتب المفيدة وكتابتها...)).

للمرة الأولى جرى الاعتراف بتأليف المؤلف شيئًا أصيلاً – وهو ما يعرف بـ (إبداع المؤلف العقلي) في المصطلحات الحديثة – وأن له قيمة. وما أن تتم كتابة ذلك الإبداع (طباعيًا أو إلكترونيًا، في يومنا هذا) فإن المؤلف يتمتع بحقوق التأليف، وهو ما نسميه اليوم (المُلكِية الفكرية). ويمكن أن تظهر هذه الملكية على هيئة كتاب مطبوع، أو كتاب إلكتروني، أو يُقتبس لتحويله إلى مسرحية تُمثل على خشبة المسرح، أو إلى شريط سينمائي. ولكن منذ عام 1710 فصاعدًا، وبموجب قانون حق التأليف، فإن الإبداع الأولي يبقى ملكًا للمؤلف، ولا يمكن لغيره من الأفراد أن يستخدموه إلّا في ظل إذنٍ من المؤلف نفسه.

لقد شهد قانون حق المؤلف الأول مخاطر (الملكية المستمرة) فالمبدع الذي ألّفَ الكتاب، أو كائنًا من كان الشخص الذي بيع

له، يمكن أن يمتلك حق النشر مدة قصيرة من الزمن، ومن بعد ذلك، يدخل العمل في نطاق (الملكية العامة) وبذلك يصبح ملكًا لكل فرد، وليس ملكًا لأي فرد. في العام 1710 كانت مدة حقوق النشر قصيرة إلى حدٍ ما، ولكنها مُدّدت بعد ذلك على مدى سنوات، وفي أوربا أصبحت المدة المذكورة مستمرة إلى سبعين سنة بعد وفاة المؤلف الأصلي.

ثمة عنصر حذر في قانون الملكة (آن) وهو النص على عدم وجود (أيّ حقوق بخصوص الأفكار). وهذا ما يجعل القانون مختلفًا، مثلاً، عن قانون براءة الاختراع الذي يوفر الحماية للأفكار. لنوضح هذه النقطة على النحو الآتي: فلو كتبتُ رواية من روايات التحري اكتُشِف فيها على الصفحة الأخيرة منها أن (كبير الخدم) هو الذي ارتكب الجريمة، ثم تأتي أنت، وتكتب رواية مماثلة وفيها نفس الكشف على الصفحة الأخيرة، فأنت حُرّ في هذا الكشف. إلّا أن ما لا يمكنك فعله يتمثل في استنساخك كلماتي، وعباراتي. فالعبارة وليست الأفكار الواردة وراء الكلمات هي الخاضعة للحماية.

كان الإذن من المؤلف في أن (تحصد ما لم تزرع) واحدًا من أعظم الحريّات المنظِمة، الضابطة التي مكنّت الأدب (وخاصة الأدب السردي) من الازدهار. هنالك شبكة من قوانين أُخَر تنظم الحريات. فقوانين القذف، والتشهير تحظر كتابة أكاذيب بذيئة عن أشخاص أحياء. كما أن الرقابة دأبت قرونًا من الزمان على منع نشر ما يُعَدُّ (في أي وقت من الأوقات) تجديفًا، أو بذاءة. أما

التشريعات والقوانين الأحدث نسبيًا، فتتحكم في نشر المواد التي تُعَدُّ استفزازية عنصريًا، أو تحريضية على العنف. بَيْدَ أن الحريات الأساسية والأنظمة التي تجعل الأدب على ما هو عليه في يومنا هذا كانت من نتاج أولئك البرلمانيين العقلاء قبل ثلاثمائة عام.

وأصبح قانون حق المؤلف البريطاني ساريًا أيضًا خارج البلاد، إذ وضعت أقطار أخرى قوانينها الخاصة بها. صحيح أن ذلك استغرق بعض الوقت. فأميركا، مثلاً، لم توقّع على حق المؤلف العالمي إلّا في عام 1891، ما يعني أن الولايات المتحدة الأميركية كانت مطلقة اليدين في سلب الأعمال الأدبية البريطانية، وغير البريطانية ونهبها. وهذا ما أثار ثائرة تشارلز دِكنْز الذي لم يغفر قطّ لأولئك القراصنة الأميركان الملاعين. إن الفصل 37 سوف يواصل سرد هذه القصة العالمية.

لقد استغرق الكتاب المطبوع ما يزيد على خمسمائة عام. ومن شأن كاكستن أن يستدل على نسخ من كتاب چُوسَر في مكتباتنا في الشوارع الرئيسة بوصفها نسخًا حديثة من كتابه. لكن هل وصل الكتاب إلى نهاية حياته في القرن الحادي والعشرين؟ وهل سيحل الكتاب الإلكتروني محله على النحو الذي حلّت فيه المخطوطات المجلدة محل اللفائف المدونة على ورق البردي؟ لا أحد يعرف الجواب اليقين، وإن كان محتملاً أن يحدث نوع من التعايش بينهما. إن الحضور المادي لهذه (الوسيلة القديمة) مدهش، فأنت تستخدم ساقيك حتى تمشي إلى الرّف، وتستخدم ذراعيك حتى تمسك بالمجلد المطلوب، وتستخدم إبهامك، وسبابتك لتقليب

الصفحات. إنها مشاركة جسدية لا تشعر بها عند استخدامك كِندل أو آي باد. أظن أن (الإحساس) (لمس، وحتى رائحة) الكتاب المطبوع سوف يستمر في منحه مكانة دائمية – إن لم تكن بالضرورة أولية – في عالم الأدب في المستقبل المنظور.

الفصل الثاني عشر



بيت القصة

الكائنات البشرية حيوانات تروي حكايات، وهذا يرجع إلى زمن موغل في القدم بقدر ما نستطيع اقتفاء أثر جنسنا البشري. ولو أنك فكرت في القصة fiction، فهل تفكر في الروايات novels؟ حسنًا، إننا لم نبدأ بقراءة الروايات، وكتابتها إلّا في لحظة معينة تقريبًا من تاريخ الأدب في القرن الثامن عشر. وسوف نعود إلى هذا الموضوع في الفصل المقبل. وقبل تلك اللحظة، اتخذت القصة أشكالاً مختلفة. وإذا ما توغلنا في البحث، فسوف نتمكن من العثور على ما يمكن أن نسميه (الروايات البدائية) في الأدب قبل زمن طويل مما نعتقد أنه زمن الرواية الأولى. ثمة خمسة أعمال أدبية أوربية توضح هذه النقطة. وهي ليست روايات لكننا نشعر أن الرواية تحاول أن تخرج من سردياتها:

1- دِيكاميرون (جُوفاني بوكاچِيو / 1351، إيطاليا).
2- غارَغانتوا وپانتاغرويل (فرانسوَا رابيلِيْه، 1532 - 1564، فرنسا).
3- دون كِيخوته (مِيغيْل دي سِيرفانتيْس، 1605 - 1615، أسبانيا).
4- رحلة الحاج (جوْن بَنْيان، 1678 - 1684، إنكلترا).
5- أورونكو (أفْرا بَن، 1688، إنكلترا).

أصبح كتاب ديكاميرون الذي ألّفه جوفاني بوكاتشيو (1313 - 1375) شعبيًا إلى أبعد الحدود، ومؤثرًا في عموم أوربا (ملهمًا بذلك چُوسَر على سبيل المثال)، خصوصًا بعد طباعته في 1470. وقد ظهرت مجموعة قصصه مرات، ومرات في كل مكان من الأدب من بعد ذلك. إن الإطار القصصي لديكاميرون بسيط وآسر. فالموت الأسود يضرب أطنابه في مدينة فلورنسا، كعادته، في القرن الرابع عشر. (ففي بلدة ويكفيلد، كما لاحظنا في الفصل السادس، قضى هذا المرض على ثلث سكان البلدة). فأنت لا تستطيع الشفاء منه، وكل ما يمكنك فعله هو الهروب منه، والأمل في ألّا تصاب به. فقد لاذ عشرة أشخاص أثرياء من ذوي الحسب والنسب - ثلاثة رجال وسبع نساء - بقصر ريفي مدة عشرة أيام، (من هنا يأتي عنوان الكتاب، إذ تعني كلمة ديكا (عشرة) باللغة الإغريقية)، إلى أن تلاشى الوباء. ومن أجل تزجية الوقت، قررت هذه المجموعة أن يروي كل واحد منهم حكاية واحدة كل يوم. وهكذا نجد أن الكتاب يضم بين دفتيه مائة حكاية (novella)، وهي كلمة إيطالية تعني شيئًا صغيرًا، جديدًا. وتُسرد هذه الحكايات في دفء المساء

تحت أشجار الزيتون، وعلى أصوات حشرات زيز الحصاد، مع بعض المرطبات المتوفرة.

تتراوح الموضوعات بين ما هو خرافي (الذي يقترب من قصص الجنيّات)، وما هو كلاسيكي مُحدَث (المأخوذ عن أدب الأقدمين)، مرورًا بما هو كوميدي، وداعر مع تركيزٍ على التنوع اللا متناهي للحياة التي نعيشها. وتتميز القصص بحبكاتها الماكرة والمنحرفة في نبرتها انحرافًا كليًا. كما أن عددًا كبيرًا منها ينتقد الكنيسة، والمؤسسات الحاكمة، إنه أدب رجل شاب. كما أن هذا (الشيء الجديد) ونقصد به (الرواية القصيرة) جنس أدبي يحطم عمدًا القوانين الأدبية، ويهزأ بالأعراف، وهما جزء لا يتجزأ من حداثته.

أما كتاب رابيليه (غارغانتوا وبانتاغرويل). المنشور أول الأمر في خمسة كتب منفصلة، فإطاره العام أقل من إطار ديكاميرون، إذ يحتوي على عدد كبير من الحكايات غير المترابطة والنكات الفياضة التي تدور حول عملاقين بغيضين إلى أبعد الحدود، هما الأب (ومنه نحصل على صفة غارغانتوا، بمعنى العملاق) وابنه. كما أن هذا الكتاب هو أكثر عبثًا واستهتارًا – أو (دعارة) – من كتاب ديكاميرون، ولبث، على مدى قرون من الزمان، محظورًا، كما لبث النعت المشتق من اسم المؤلف رابيليه رمزًا للأدب الذي لا يُنشَر، أو الملتهب إن كان المناخ الأخلاقي قاسيًا.

وعلى الرغم من التاريخ الطويل لحظر هذا الكتاب، فإنه ليس فيه ما هو مشين في مشاكساته المثيرة المبهجة. فهو يفيض

بما يدعوه الفرنسيون esprit، وهي مفردة لا يوجد ما يقابلها في الترجمة الإنكليزية وإن كانت كلمة (wit الظُّرْف، وخفة الدم) هي الأقرب. ويختلف الكتاب عن كتاب ديكاميرون بقوته المستمَدَّة من الشوارع، والحكايات الشعبية، والمفردات العامية، أو الكلام العام، وهي كلُّها تشكل مقومات الرواية التي ستظهر بعد ذلك في قرنين من الزمان. الحق أن فرانسوا رابيليه (1494 تقريبًا - 1553 تقريبًا) لم يكن نفسه رجل شوارع، بل كان في يوم من الأيام راهبًا واسع الاطلاع عن طريق المطالعة، تناول في غمرة تحرره الواسع مجمل الأدب الكلاسيكي (المحترم) وحوّله إلى ملعب شخصي. وادعى في مقدمته أن إثارة الضحك مهمة الأدب، وقد أفلح في مسعاه فلاحًا منقطع النظير.

أما الرواية الثالثة دون كيخوته، فهي عمل أدبي يعرف قصته كل فرد، إلّا أن عددًا قليلاً من القراء اليوم من يقرأ القصة من الغلاف إلى الغلاف. لقد كان ميغيل دي سيرفانتيس (154 – 1616) مساعدَ دبلوماسيٍّ، وجنديًا عاش حياةً صاخبةً بأحداث غير مألوفة. ويفترض أنه فكر في موضوع الكتاب عندما كان سجينًا ينتابه الملل في أحد سجون أسبانيا. وقد ألّفه لعصر كان الجمهور يتمتع فيه بوقت فراغ أكثر مما نحن عليه اليوم. حبكة الكتاب بسيطة، بل إنه لا يحتوي على حبكة بالمعنى المعروف.

وقد زادت من شعبية ذلك النمط من القصّ المعروف باسم (القصّ التشردي) إذ تدور أحداثه في كل مكان. فالبطل (وهو البطل اللا بطل أكثر مما هو بطل) يدعى ألونزو كويخانو، وهو

سيد مهذب في خريف العمر يحيا حياة هادة في لامانشا. غير أن هذه الحياة لم تكن ساكنة على الرغم من ذلك، إذ كان عقله قد أفسدته الرومانسيات الموغلة - في القدم - حكايات تدور عن الفروسية والتجوال. فيصاب بالهلوسة متخيلاً نفسه في دَور الفارس - دون كيخوته دي لامانشا - وينطلق معتمرًا خوذة كرتونية محلية الصنع في عملية بحث. ويجنّد معه ريفيًا بدينًا يدعى سانشو بانزا. أما بغله روسيْنانّتَ، فمنزعج، منهارٌ كل الانهيار.

يمر دون كيخوته بسلسلة من المغامرات الكوميدية أكثرها شهرةً معركتُهُ ضد طواحين الهواء التي يعتقد في غمرة جنونه أنها عمالقة. وعلى إثر سلسلة من الكوارث المشابهة، يعود أدراجه إلى منزله موهن العزيمة، لكن سليم العقل في نهاية المطاف، ويصبح ألونزو كويخانو من جديد. وفي لحظات احتضاره، يكتب وصيته ويتنصل من كل رومانسياته التي أفسدت عقله، وحطمت حياته.

لكن على الرغم من ذلك، ثمة شيء مثير - بل مدعاة للإعجاب أيضًا - في ذلك العجوز الواهن المضَلَل وبغله و(تابعه) الجبان البدين الذي يصحبه إلى الطواحين الهوائية. إن رواية (دون كيخوته) شأنها شأن كل الروايات الممتازة تتركنا في حيْرة إن كان الذي أمامنا مغفلاً مجنونًا أم مثاليًا محبوبًا؟ وهذا الافتقار إلى اليقين مغلف بمفردة صرنا نستخدمها على وجه العموم من القصة ونقصد بها صفة (كيخوتي).

منذ أن نُشرت روايتنا الرابعة (رحلة الحاج) قبل ما يزيد على ثلاثة قرون، وهي من أفضل الروايات، وأكثرها، رواجًا، وتأثيرًا في القصة الإنكليزية. كان مؤلفها جون بنيان (1628 – 1688) ابنًا من أبناء الطبقة العاملة، عصاميًا في تلقي تعليمه، وكتب القسم الأعظم من روايته وهو في السجن بعد أن حُكم عليه بسبب إشاعته معتقدات دينية (هرطقية) (أي غير رسمية). وكان والد بنيان يعمل بائعًا جوّالًا، يشق طريقه واهنًا في طول البلاد وعرضها، وعلى ظهره صُرّة مبيعاته وفي يده عُكّازه.

كانت تلك الصورة تمثل للابن صورة من صورة الحياة. لكن جون كان مدفوعًا بفكرة أخرى، وتلك هي النعمة الخالدة لمن هو مستقيم في حياته التي وَعَد بها الكتاب المقدس. غير أن فكرته عن الاستقامة لم تكن هي نفسها فكرة السلطات. من هنا كان إيداعه السجن، ومن هنا كان – لحسن حظنا – كتابه (رحلة الحاج).

يرى بنيان الحياة، كما ثربانتيس، بحثًا يستغرق الحياة برمتها. لكن البحث في حالة بنيان يتمثل في البحث عن شيء ما، المدينة المتألقة على التّل. الخلاص. وما ينبغي لنا أن نتغلب عليه في طريقنا لا ينحصر بالإعداد، بل بالعقبات التي تفسد العقل الديني مثل الإحباط والشك والتسوية، والأخطر من هذه كلها إغواء المدينة الكاسح.

تَستَهل القصة حكايتها على نحو درامي، فالبطل النصراني يقرأ في كتاب (يمكننا أن نستنتج أنه الكتاب المقدس، باللغة

الإنكليزية. أنظر الفصل الثامن). وكان الجزء الذي يقرأه يثير سؤالاً رهيبًا في ذهنه: ماذا يفعل كي يحصل على خلاصه وينجو؟ وعلى حين غِرّة يهرب صارخًا (الحياة، الحياة، الحياة الأبدية). إنه يعرف ماذا يتعين عليه أن يفعل، تحاول زوجته وأولاده إيقافه، غير أنه يضع أصابعه في أذنيه، ويواصل هربه تاركًا إيّاهم خلفه. لِمَ هذه القسوة؟ لأن كل فرد ينبغي أن ينقذ نفسه، وهذا جزء أساسي من المعتقد الديني البيوريتاني. وكما يوضح الفصل المقبل فإنّ الفردانية سوف تغدو العنصر الجوهري في الرواية من حيث الشكل، وهذا يفسر لنا احتواء عدد كبير من الروايات على أسماء في عنواناتها مثل (تاريخ يوم جونز)، و(إيما)، و(سايلس مارنر)، وهكذا.

ثمة أوجه أُخَر في قصة (رحلة الحاج) تغلغلت في الرواية في القرون الأخيرة. فالروائي دي. إج. لورنس وصف الرواية بأنها (كتاب الحياة المشرق)، كتاب مقدس حديث في عصر تجاوز النص المقدس التقليدي. إن نمط الرواية التي عكف لورنس على تأليفها (على غرار جَيْن أوْستِن، وجورج إليوت، وجوزيف كونراد، وغيرهم كثيرون) يتحدد في كيفية العمل الصحيح من أجل تحقيق المسعى - وهو ما أطلق عليه بنيان مصطلح (الخلاص) - كما تحدده الظروف التاريخية، والشخصية. وهذا ما سمي (الموروث العظيم) للقصة الإنكليزية، ويبدأ هذا الموروث العظيم بقصة (رحلة الحاج).

تحظى آخر هذه الروايات البدائية باهتمام إضافي لأنها من تأليف امرأة، اسمها أفرا بَن (1640 – 1689). لقد تحتم على النساء الانتظار أكثر من مائتي عام قبل أن يتمكنّ من الحصول على مساواة اجتماعية تامة بالرجال. هذه الحقيقة وحدها جعلت من هذه المؤلفة محط اهتمام معين. إلّا أن ما هو أكثر إثارة بخصوص بَن إنما هو قدرتها على تكييف مواهبها الأدبية، وهي مواهب كبيرة بلا ريب، إضافة إلى الحقبة التاريخية المضطربة التي وَجَدت نفسها في خِضَمّها، ونقصد بها حقبة الإحياء، أو التجديد.

إن قدرًا من المهاد التاريخي قد يساعدنا على فهم منجز السيدة بَن الاستثنائي. فبعد الحرب الأهلية، وإعدام تشارلز الأول، واصل أوليفر كرومويل مسيرته ليفرض سلطانه وسيطرته على البرلمان، وتأسيس جمهورية عرفت باسم الكومِنويلث. كما فرض على البلاد ديكتاتورية بيوريتانية حديدية يدعمها جيش الحماية الجبار (من ذوي الرؤوس المدورة). في أثناء تلك السنوات التي شهدت الحرب والجمهورية، لجأ ابن الملك تشارلز، الذي سيتولى العرش في وقت لاحق باسم تشارلز الثاني، وحاشيته إلى عدد من الأماكن في أوربا، وحظي على وجه الخصوص برعاية فرنسا، واستمتع بمباهجها.

كان كرومويل ونظامه يمثلان النزعة الأخلاقية في أقصى نزقها. فأغلق الكثير من الحانات، وحلبات سباق الخيل، وأماكن عراك الديكة، والبيوت سيئة السمعة، ومسارح البلاد، ما ألحق أفدح الأضرار بالبلد. كما فرضت رقابة صارمة على الكلمة

المطبوعة. لقد كان زمنًا عصيبًا مَرّ به الأدب. وزمنًا مستحيلاً على الدراما.

غير أن ضغوط القاعدة الجماهيرية طلبًا لحريات أكبر (واللهو الصاخب على حد تعبير السير توبي بيلتش عند وصفه متع الحياة)، كانت السبب في عودة المَلَكيّة. فعاد الملك تشارلز من هولندا في 1660 وتُوّج مَلكًا على العرش بعد عام واحد من ذلك التاريخ. وجرى التوصل إلى تسوية بخصوص قضية التسامح الديني، وأخرجت جثة كرومويل من الضريح في كنيسة ويستمنستر، وقُطّعت أوصالُها، وفتحت مجددًا المسارح، وبيوت الدعارة، والحانات وأصبحت الآن تحت رعاية نبيلة تحظى بالتسامح. وكان تشارلز الثاني يعشق خشبة المسرح خاصّة (وبضمنها النساء من حولها ولا سيّما نيل غوين بائعة البرتقال). كانت رعاية مَلَكية حقًا.

نشأت أفرا بَن التي سَمَّت نفسها بالاسم إيفري جونسِن في أثناء الحرب الأهلية، ورافقت والدها، وهو حلّاق يتمتع بزبائن من أصحاب النفوذ القوي، وعُيّن في العام 1663 حاكمًا على سورينام، وهي إحدى المستعمرات البريطانية في أميركا الجنوبية. وكان السُّكر يزرع هناك في مزارع يعمل فيها عبيد يعاملون معاملة قاسية ووحشية. إلّا أن أفرا عادت أدراجها إلى إنكلترا عقب وفاة والدها، وفي ذهنها انطباعات مريرة عن سورينام والصعوبات القاسية التي تحمّلها العبيد، ونفاق سادتهم النصارى. ثم تزوجت، لكن سرعان ما أصبحت أرملة فما كان

منها إلّا أن بدأت في سبعينيات القرن السابع عشر بكتابة مسرحيات للمسرح، وكانت بذلك أول امرأة تمتهن الكتابة المسرحية. غير أن قصتها الروائية (أورونوكو) أو (تاريخ العبد الملكي)، التي نشرت في العام 1688 تعد بحق إحدى الروائع الأدبية. وعند وفاتها دفنت في كاتدرائية ويستمنستر، وكانت بذلك أول امرأة تحظى بمثل هذا التكريم. وكتبت فِرجينيا وُولْف على ضريحها: «على كل النساء وضع الزهور... لأن هذه هي التي جعلتهن يحصلن على حق التعبير عن أنفسهن».

إن (القصة غير الحقيقية) كما يقول العنوان هي على ما يبدو القصة غير الحقيقية عن أمير أفريقي يدعى أورونوكو، وزوجته إيمونيدا اللذين نُقلا إلى سورينام للعمل في المزارع. وقد دَوَنت قصته (امرأة إنكليزية شابة)، هي ابنة معاون الحاكم الذي عُيّن مؤخرًا، وتوفي قبل وقت قصير. لقد قتل أورونوكو نمرين، ووصف وصفًا مفصلاً معركته مع ثعبان ماء كهربائي. كما أنه نظّم انتفاضة، ولكنه تعرض للخيانة، واستسلم وهو يوشك على أن يحرز النصر، فيُلقى القبض عليه ويُعدم بوحشية لإثارة متعة الغوغاء البيض. القصة قصيرة لا يتجاوز طولها ثمانين صفحة، أو 28000 كلمة، وتفتقر إلى الدقة الفنية، والجاذبية المحكمة، وهما الصفتان اللتان كانتا تثيران القراء حين قرأوا أول مرة رواية روبنسِن كروزو لدانيال ديفو بعد ثلاثين سنة تقريبًا. إلّا أنها تمثل جهدًا خارقًا تجعل من المؤلفة رائدة في تأليف القصة التي تشبه الرواية إلى حد كبير، وإن لم تكن رواية بالمعنى الحديث.

أطلق الروائي هِنري جيمز على هذه الرواية (بيت القصة). وهذا البيت يستند إلى العمل المؤسِس لهؤلاء الأدباء الخمسة. ومن شأنه أن يشمخ عاليًا بالعمل الذي سيكون موضوع الفصل المقبل ونقصد به روبنسِن كروزو.

الفصل الثالث عشر



حكايات المسافرين الطويلة

دِيْفُو وسِويفِت ونشأة الرواية

بحث الفصل السابق في جذور الرواية الحديثة، وها نحن نصل الآن إلى ما يمكن أن نسميه ثمرة النبتة الناضجة الأولى. ثمة إجماع في الرأي على أن دانيال ديفو (1660 - 1731)، مؤلف كتاب (روبنسِن كروزو) يمثل نقطة البداية لهذا الجنس الأدبي في إنكلترا. في مطلع القرن الثامن عشر وأوسطه، يمكننا أن نشهد، مع ظهور ديفو، وغيره من الكتّاب من أمثال صاموئيل، ريتشاردسن، هنري فيلدنغ، جوناثِن سويفت، ولورِنس ستيرن، ظهور الرواية الحديثة من الحساء الأولي لأنواع مختلفة من رواية الحكايات التي شُغِفَت بها الإنسانية على الدوام.

كان لا بد من زناد ليقدح هذا الظهور: لماذا ظهر ما ندعوه (الرواية) أو (الشيء الجديد) في هذا الوقت بالذات وفي هذا المكان عينه (لندن)؟ والجواب هو أن نشوء الرواية حدث في نفس الزمان، ونفس المكان الذي ظهرت فيه الرأسمالية. وعلى الرغم مما قد يبدو من اختلاف بين هذين الشيئين، إلّا أنهما مرتبطان ببعضهما ارتباطًا وثيقًا.

بمعنى آخر، فهذا روبنسِن كروزو الذي انقطعت به السبل فوق جزيرته، وراح يجمع ثروته بجهوده، يمثل نمطًا جديدًا لنمط جديد من النظام الاقتصادي. وقد استخدمه الاقتصاديون في أغلب الأحيان للإشارة إلى ما اصطلحوا عليه (الرجل الاقتصادي). إن رواية ديفو، في حال نظرنا إليها نظرةً متأملة، فإنها تعكس ما كان يدور على الصعيد المالي في نفس الوقت في مدينة لندن، في بيوت الحسابات، والمصارف، والمتاجر، والمخازن، والمكاتب، وأرصفة نهر التايمز. كان العصر هو عصر المغامرين التجار والرأسمالية ورجال الأعمال. فأنت تشق طريقك في الحياة وربما تصل، مثل دِك ويتنغتون، إلى المدينة مفلسًا، وتجد شوارعها معبدة بالذهب. أو على العكس من ذلك، ففي عالم القرون الوسطى لم يكن أيّ فلّاح يحلم بأن يصبح فارسًا. فالحركة الاجتماعية مركزية في الرأسمالية في هذا النظام المعقد من العلاقات الإنسانية. فالموظف البسيط في المدينة يمكن أن يأمل في أن يصبح زعيمًا من زعماء الصناعة، أو كما هو شأن دِك، محافظ مدينة لندن.

ربما كانت قصة روبنسِن كروزو وجزيرته معروفة حتى مِن لَدُن أولئك الذين لم يقرأوا الرواية. باختصار، هذا هو مسار الرواية: يتشاجر شاب مع والده التاجر، ويهرب إلى البحر مفلسًا. وبعد سلسلة من مغامرات مختلفة يصبح تاجرًا، ومن بين سلعه التي كان يتاجر بها العبيد، والقهوة وغيرها من البضائع التي تستحق النقل بين العالمين القديم، والجديد. إن كروزو (رجل جديد) بكل ما في الكلمة من معنى، إنه رجل عصره.

في إحدى الرحلات التجارية البحرية من البرازيل، تحطمت سفينة كروزو على إثر عاصفة هوجاء، ولقي كل الطاقم مصرعه، فوجد كروزو نفسه، وقد تقطعت به السبل على جزيرة مهجورة قضى فيها ثمانية وعشرين عامًا. فاستوطن الجزيرة بعد أن وصل إلى شاطئها لا يملك شيئًا سوى ثيابه التي كان يرتديها، ليرحل عنها بعد ذلك وقد أصبح ثريًا. كيف نجح في ذلك؟ بالتجارة، إذ استغل موارد الجزيرة الطبيعية. وفي خضم هذا العذاب الطويل لم يفقد البتة ثقته، وإيمانه بالله. الحق، إنه يؤمن أن الخالق هو الذي فعل به ما فعله، وأنه استحسن ما فعله كروزو على أرض الجزيرة. إنه عمل قدّره الله عليه، وشارك هو فيه.

بإمكاننا أن نلمح إشارة عن آليات الرواية - بوصفها (جنسًا أدبيًا)، أو أسلوبًا واضحًا من أساليب الأدب - وذلك بنظرة متفحصة لصفحة العنوان وهي (حياة روبنسِن كروزو، ومغامراته الغريبة والمدهشة) كما نُشرت أول مرة (في لندن). وحين نَظَر قراء الرواية الأوائل إلى هذه الصفحة سنة 1719،

رأوا اسم روبنسِن كروزو ومن تحته عبارة (من تأليفه هو)، إذ لم يظهر اسم المؤلف ديفو عليها. وزعم الكِتاب أنه يحكي قصة حقيقية من قصص الأسفار والمغامرات. وانخدع القراء الأوائل، وظنوا أن روبنسِن كروزو شخصية حقيقية، وأنه أنفق ثمانية وعشرين عاماً في عزلة تامة على أرض جزيرة على بُعد مسافة من مصب نهر أورونوكو في أميركا الجنوبية، وأنه جنى ثروته هناك.

بصدور رواية روبنسِن كروزو نكون قد وصلنا، وجهًا لوجه للمرة الأولى، إلى تقليد سردي متكامل يعرف باسم (الواقعية)، بمعنى أنها ليست رواية حقيقية، ولكنها أشبه بالحقيقية، وما عليك إلّا أن تنظر نظرة متفحصة إليها كي تعرف الفرق. وفي رواية ديفو نلاحظ أن التشوش بين ما هو واقعي وشبه الواقعي يزداد أكثر، فأكثر عندما نعلم أن ثمة تفاصيل مشابهة للواقع عن بحّار انقطعت به السبل على أرض جزيرة وأصبحت تلك القصة من أكثر الكتب رواجًا، وذلك قبل صدور رواية ديفو بأربعة أعوام. وقد قرأ ديفو تلك القصة على ما يبدو واستخدمها. غير أن تلك القصة لا تنحو منحى ما كتبه ديفو، فذلك الرجل لم يُصِبْ من الثراء شيئًا، وإنما عاش حياة مِلئُهَا البؤس والشقاء على الجزيرة. غير أن الفرق بين القصتين هو أن قصة ذلك الرجل حقيقية، وقصة ديفو من وحي الخيال. ولم يكن أمام قارئ ديفو الساذج سنة 1719 وهو يقرأ عنوان روايته أيّ وسيلة ليعرف بوساطتها أن رواية روبنسِن كروزو ليست قصة مسافر (حقيقية) أخرى.

إن العين التي ليست لديها أيّ معلومات لن تجد أيّ أدلة مباشرة في الفقرة الاستهلالية من رواية روبنسِن كروزو تبين أننا لا نقرأ سيرة ذاتية موثقة. إقرأها وتخيل كيف يمكنك أن تدرك أنها ليست حقيقية: «ولدتُ في سنة 1632 في مدينة يورك لأُسرة طيبة وإن لم تكن من أهل تلك البلدة، إذ كان أبي أجنبيًا استقر أول الأمر في مدينة هال. وحصل على قطعة أرض ممتازة بالتجارة، وبعد أن تخلى عن تجارته عاش بعد ذلك في يورك حيث تزوج فيها بوالدتي التي كان اسم أسرتها روبنسِن، وهي أسرة طيبة جدًا، وبسببها أصبحوا ينادونني بالاسم روبنسِن كروزنار، لكن تحوير المفردات في إنكلترا، جعلنا، الآن، نحمل الاسم، أو ندعو أنفسنا، ونكتب أسماءنا باسم كروزو. وهكذا كان رفاقي ينادونني».

الفقرة أعلاه تبدو وكأنها (واقعية) فهي قصة رجل اسمه كروزو وكان من قبل ينادونه كروزنار.

وبتطور الرواية، يلاقي كروزو سلسلة من المغامرات المؤثرة، وهذا هو أحد الأسباب التي جعلت القراء الشبان يعشقون هذه الرواية دومًا. فهو يوشك أن يغرق، ويأسره القراصنة، ويستعبده العرب، ولكنه يتغلب على كل المصاعب ويصبح مالكًا لمزرعة في أميركا الجنوبية. ولكن في أثناء إحدى رحلاته البحرية ليجني مزيدًا من الأموال، يجد نفسه وحيدًا على أرض جزيرة، وقد فقد كل شيء. إن هذه القصة مشوقة تمامًا على أبسط مستويات السرد. ونحن نفكر في قدرته على النجاة من الحيوانات البرية،

وآكلي لحوم البشر من دون أي تجهيزات، أو معدات، أو أفراد يساعدونه. ويراودنا الظن بأنه سوف يفلح في كل ذلك. غير أن كروزو من وراء المظهر السردي هو رجل اقتصادي. فالثروة، والحصول عليها هما محور القصة وموضوعها الرئيس، وهما آسران كما الحبكة، وبقية المغامرات.

بعد تحطم السفينة، يعود كروزو مرات، ومرات إليها في مشقة قبل أن تتفكك، وتضيع محتوياتها إلى الأبد. ويتمكن من أن يحصل منها وهو على ظهر طوف خشبي بائس على بعض الحاجات التي يأمل في أن تكون مفيدة له، ويذكر لنا جردًا دقيقًا بما تمكن من الحصول عليه من السفينة الغارقة، فقد عثر على بعض الأشياء في خزانة القبطان، منها 36 پاونْدًا. وعلى الرغم من أنه أدرك أن لا فائدة من ذلك المبلغ من المال، وهو على أرض الجزيرة، وأن الحصول عليه وأخذه هو سرقة، لكنه أخذه على أية حال. وللحادث معنى: ما أهم شيء؟ المال، لقد أدخلت هذه الواقعة في القصة لتذكيرنا بأهمية المال.

يستخدم كروزو، على مدى الأعوام الثمانية والعشرين، ما حصل عليه من السفينة، وأتى به إلى اليابسة، وأخذ يزرع الجزيرة رويدًا رويدًا. فكل ما هو عليها مُلكُه، ويشير إلى نفسه على أنه المَلِك على الجزيرة. من هذه الزاوية نرى روبنسِن كروزو رمزًا للإمبراطورية، رمزَ إنكلترا التي بدأت في تلك الحقبة من الزمان مرحلة الاستحواذ على أجزاء كبيرة من الكرة الأرضية، وجعلتها مُلكًا من أملاك الإمبراطورية.

بعد مرور سنوات عديدة، اكتسب كروزو صديقًا له، مواطنًا من جزيرة مجاورة تمكن بصعوبة من الإفلات، والنجاة من آكلي لحوم البشر. فأطلق عليه كروزو الاسم جمعة (فرايدي) (لأنه كان قد عثر عليه في ذلك اليوم). الأهم من هذا هو أن (جمعة) أصبح خادمه، وعبده. فالإمبراطورية تحتاج دائمًا إلى عبيد.

يُعَدّ دانيال ديفو واحدًا من أكثر الأدباء إثارة للاهتمام في الأدب الإنكليزي، بل واحدًا من أكثرهم تنوعًا في الكتابة. فعلى مدى حياته الطويلة (قياسًا إلى ذلك العصر)، كان يؤلف الكراريس، وكان رجل أعمال، ومضاربًا في سوق الأوراق المالية التي ظهرت حديثًا، وجاسوسًا و(أبا الصحافة الإنكليزية) المعترف به، ومؤلفًا لمئات الكتب والكراريس، والمجلات. غير أنه لم يصبح ثريًا، بل اختلف مع القوانين أحيانًا، وعانى في سنواته الأخيرة فقرًا مدقعًا تمامًا، إلّا أنه في تلك السنوات الأخيرة ابتكر ما أصبحنا نتعارف عليه باسم الرواية الإنكليزية. وإن كانت ڤِرجِيْنيَا وُولْف قد حثت النساء على وضع الزهور على ضريح أفرا بَن، فينبغي علينا أن نرمي ببعض النقود المعدنية من جنيهات، ودولارات على قبر دانيال ديفو الذي أرّخ لنا الرجل الاقتصادي.

بَيْدَ أن الرواية لم يُقرَر لها أن تظل أسيرةَ واقعيةِ ديفو الصارمة، إذ في وسع هذا الجنس من الكتابة أن ينطوي على جانب من (الخيال)، محتفظًا ببنية خارجية واقعية، وبمحتويات من وحي الخيال كأي حكاية من حكايات الجان. وفي هذا الشأن، يُعد

جوناثِن سويفت (1667 - 1745) الرائد العظيم لما يمكن أن نسميه: «الرواية الخيالية - الفانتازيا».

ولد سويفت إيرلنديًا لأسرة من الطبقة العليا في المجتمع وفي بلد يحظى برعاية سادتهم الإنكليز، وبالامتيازات التي كان محرومًا منها السكان الإيرلنديون على وجه العموم. وأنفق شطرًا كبيرًا من حياته في مسقط رأسه، وكان يعد أول أعظم أديب إيرلندي باللغة الإنكليزية. وتلقى علومه في كلية ترنتي بدَبْلِن حيث تفوق في دراسته. كان طموحه على أشُدّه، فسافر إلى إنكلترا ليصبح سكرتيرًا لأحد النبلاء، مُؤمِّلاً أن يحرز، بذلك، مزيدًا من التقدم في حياته. كانت الرعاية ضرورية لمثل هذا التقدم مهما كان نوعه. فالعالم لم يصبح بَعْدُ ذلك المكان الذي تستطيع أن تتقدم فيه بمفردك.

عَرَّفَه ذلك النبيل على البلاط، وملأ رأسه بمعتقدات حزب التوري (المحافظين) التي رافقته طوال حياته، وفي نهاية المطاف حصل على شهادة الدكتوراه (وأصبح يُعرف باسم الدكتور سويفت)، وبات كاهنًا في (كنيسة إيرلندا البروتستانتية). وتولى مسؤوليات عدد من الأبرشيات حتى عُيّن بمنصب عميد كاتدرائية سانت باترِك بدَبْلِن، غير أنه لم يحصل على العطايا السخية التي كان يتوقعها من البلاط والحكومة الإنكليزية، فازدادت نقمته زيادة وحشية. وقال إنه شَعَر أنه (أشبه بجُرذ في جُحر).

في عشرينيات القرن الثامن عشر، وكانت رواية روبنسِن كروزو في قمة الكتب الأكثر رواجًا ومبيعًا، بدأ سويفت كتابه

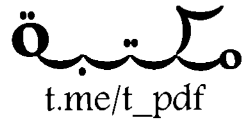
الذي يتذكره به القراء أكثر من غيره من مؤلفاته الأخرى، وهو (رحلات غاليفر). وكما هو شأن كتاب ديفو، فإن كتاب سويفت عند نشره 1726 اعتقد القراء أنه (حكاية مسافر)، وتوهم معاصروه، مثلما توهموا من قبل عند ظهور كتاب روبنسِن كروزو. ويشتمل الكتاب على أربع رحلات، الأولى رحلة إلى ليليبوت حيث يعيش فيها أقزام يظنون متوهمين أنهم من أصحاب الشأن، (كان سويفت ينتقد بذلك البلاط، والحاشية الملتفة حول الملكة آن). أما الرحلة الثانية فهي التي أوصلت ليميول غاليفر إلى بلدة بروبدنّاغ حيث يقطن فيها قوم من العمالقة الريفيين، ليصبح البطل هذه المرة هو القزم الذي لا يتجاوز حجمه حجم الدمية، وهذه البلدة هي أكثر المناطق الأربع المقبولة التي ابتكرها سويفت، لأنها عتيقة الطراز وتقليدية، و(غير حديثة) في كل شيء. إذ كان سويفت يمقت التقدم ويشمئز منه.

ويبدو اشمئزاز سويفت واضحًا في قصة الرحلة الثالثة. فها هو غاليفر يسافر إلى لابيوتا (كلمة أسبانية بمعنى الغانية) التي تمثل يوتوبيا علمية. كان سويفت يكره العلم ويعتقد أنه غير ضروري ومناقض للدين. وهنا يصور العلماء البارزين في عصره على أنهم أشخاص يُجهَدون بلا طائل، مثلاً، من أجل استخلاص أشعة الشمس من الخيار. وفي الكتاب الثالث نشاهد أيضًا سِترِلدبروغز وهم قوم يعيشون إلى الأبد ويتحللون إلى الأبد ويعانون عذابًا دائمًا وتدهورًا عقليًا. وهم يتفككون إلى أجزاء

صغيرة غير أنهم لا يموتون أبدًا. وهكذا تصبح الرحلات أشد رهبة وفظاعة باستمرار.

أما الكتاب الرابع، فهو أكثر الكتب الأربعة مدعاة للحيرة، إذ نشاهد غاليفر يرحل إلى بلاد هُويْنِم التي يشبه لفظها صوت صهيل جواد. وفي هذه البلاد نرى أن الحكم للجياد، وأن البشر ينثرون البراز، وقردة قذرون بلا عقول يُدعَون (ياهو). وفي ضوء قلة ما تستهلكه الجياد من حبوب وحشائش، فإن فضلاتها الجسدية أقل عدوانية، وهو ما جعل جورج أورويل يشير إلى أنه يكمن وراء رؤية سويفت الغريبة بخصوص ما هو محتمل، وما هو غير محتمل في الحياة. صحيح أن الجياد ليس لها أي تكنولوجيا أو أي مؤسسات أو (ثقافة)، أو أدب، ولا يمكنها في هذه المدينة، لكن هذا هو الأقرب إلى (اليوتوبيا) التي سوف يسمح لنا سويفت بالوصول إليها. إنه لا يَعقِد أملاً كبيرًا على الجنس البشري.

تُمهّد رواية رحلات غاليفر، ورحلات روبنسِن كروزو، الطريق أمام عدد لا يحصى من الروايات التي سوف تظهر إلى الوجود في القرون القادمة، بمزجها المبتكر بين ما هو واقعي، وما هو مُتخيَّل. وهي أفضل مكان لكل فرد كي يبدأ رحلته الاستكشافية إلى عالم القصة المدهش.



الفصل الرابع عشر



كيف تقرأ؟

الدكتور جونسِن

إن أول ناقد أدبي يلتقيه معظمنا هو معلمنا في مادة اللغة الإنكليزية في الصف المدرسي. وهو، بمعنى ما، شخص يساعدنا على فهم، أو على نحو أدق، على تذوق نقاط الأدب الصعبة والممتازة. الأدب يصنعه (المؤلفون). أما النقد الأدبي فيتضمن شيئًا يرتبط به ولكنه مختلف، إنه (سلطة) أو (شخص يعرف أفضل مما نعرف نحن).

موضوع هذا الفصل هو صاموئيل جونسِن (1709 – 1784) وهو معروف بالاسم د. جونسِن، كما أسماه أصدقاؤه، ومجايلوه المعجبون به. لماذا اخترنا أن نناديه نحن أيضًا بهذا الاسم؟ فنحن

على سبيل المثال، لا نقول (مستر شكسبير)، ولا (الآنسة جين أوستِن). إننا نطلق عليه (د. جونسِن) للسبب نفسه الذي يجعلنا نخاطب، أيامَ دراستنا في المدرسة، المعلمَ مشفوعًا بكلمة (أستاذ)، والمعلمة مشفوعة بكلمة (ست)؛ فهما اللذان يتوليان المسؤولية ولديهما السلطة ويعرفان أشياء لا نعرفها في ذلك الوقت. إن كلمة (دكتور) تعني حرفيًا ذلك الشخص الذي يمتلك معرفة واسعة ومن المثير للاهتمام أن الوطنية الحقيقية الأولى التي تولاها د. جونسِن كانت التعليم في المدرسة، فالطبشور في إحدى يديه والعصا في اليد الثانية. بمعنى أنه لم يترك جانبًا هاتين الأداتين المدرسيتين قطّ. ولم يكن ليتوانى فيرمي الأدب الرديء في سلة المهملات ولا التفكير السيئ في الأدب. وكانت مشاكساته سببًا من الأسباب التي تدفعنا إلى الإعجاب به.

الأدب، كما لاحظنا، عريق عراقة الإنسانية نفسها (مرورًا بالملحمة والأسطورة). وما صاموئيل جونسِن إلّا أول ناقد عظيم في الأدب الإنكليزي، وجاء كما جاء هذا (الفرع من فروع المعرفة) في وقت لاحق حين كانت آليات إنتاج الأدب قد وصلت مرحلة تاريخية متقدمة. إن دكتور جونسِن نتاج القرن الثامن عشر، عصر امتاز برصانة المكانة الاجتماعية و(رفعتها). فالمتأدبون في ذلك القرن كانوا يعشقون النظر إلى أنفسهم بوصفهم (أوغسطينيين)، وهي الصفة التي أخذوها عن الثقافة الرومانية الكلاسيكية إبّان (عصرها الذهبي) أيام الإمبراطور أوغسطِس، الذي كانوا يهدفون إلى نقل منجزاته إليهم. وفي القرن الثامن

عشر اتخذت مؤسساتنا الكبرى شكلها الحديث (ومنها البرلمان والملكية والجامعات والتجارة والصحافة). يضاف إلى هذا كله، فإن ما نطلق عليه اليوم تعبير (عالم الكتب) ولد في ذلك الوقت، وكان جونسِن، في سنواته الذهبية يتربع على عرش عالم الكتب. وكان من أسمائه الأخرى (الخان الأعظم) بمعنى (الملك).

نحن نعرف جونسِن معرفة جيدة بوصفه شخصًا من الأشخاص. فهو موضوع سيرة (ذات مكانة أدبية رفيعة المستوى) كتبها صديقه وتلميذه الشاب جيمز بَزوِيل (1740 - 1795). وتظهر من صفحات بَزوِيل، عن أول لقاء جمعه بذلك الرجل العظيم، وهو يأكل ويشرب بنهم وجبة طعامة:

> «بدت نظراته مثبتة في طبق طعامه. وما كان لينطق بكلمة واحدة إلّا إذا كان برفقته من هو في مكانة عالية، وما كان ليُبدي أي اهتمام لما كان يتفوه به الآخرون إلّا بعد أن يكون قد أشبع شهيته التي كانت شهية مفرطة، وكان هو مستغرقًا فيها على نحو يجعل عروق جبينه تنتفخ في أثناء الأكل، والعرق ينُزّ منه».

استمر الرجلان على استهلاك زجاجتين من النبيذ في أول لقاء جمعهما. وتوطدت، بعد ذلك اللقاء المرح - صداقةُ عمر.

ولد صاموئيل جونسِن في بلدة ليتشفيلد القروية الصغيرة لأب يشتغل في بيع الكتب. وفي صباه عانى مرض سُلّ الغدد اللمفاوية الذي دمّر قدرًا كبيرًا من بَصَرِه. إلّا أنه على الرغم من

ذلك استطاع أن يواصل القراءة على نحو مثير حتى وإن كان يضطر إلى أن يميل ميلاً شديدًا إلى الضوء ما يجعل شَعْر رأسه يحترق في بعض الأحيان بالشمعة التي يقرأ بجانبها.

كان صاموئيل عصاميًا في تعليمه، إذ كان يتلو العهد الجديد وهو في سن الثالثة من عمره، ويترجم من الأدب الكلاسيكي وهو في سن السادسة. وفي التاسعة من عمره، تناول كتاب هاملت من رفوف مكتبة والده وهو جالس في مطبخ الأسرة في القبو، وأثارت الكلماتُ على الصفحات رؤيا مِلئُها الهلوسات عن قلعة إلسِينوْر والأشباح، فأصيب بالذعر، ورمى الكتاب جانبًا واندفع خارجًا إلى الشارع، مُؤَمِّلاً في أن يشاهد المارة من حوله. وهكذا بدأ عشقه الطويل للأدب، وسيكون ذلك العشق أهمّ شيء في حياته.

في طفولته، تأرجحت أسرته على شفا الإفلاس، غير أن إرثًا غير متوقع مكّن صاموئيل من الالتحاق بجامعة أُكسفورد، ومع هذا، فقد نفد ما عنده من مال واضطر إلى التخلي عن دراسته من دون أن يحصل على شهادة جامعية. (أما شهادة الدكتوراه التي حازها بعد خمسين عامًا من ذلك فقد جاءته كدليل على التقدير العام له). وبعد عودته إلى ليتشفليد تزوج صاموئيل بأرملة عجوز ذات سعة من المال. في تلك الظروف، كان صاموئيل زوجًا صالحًا، فمكنته ثروة زوجته تَيتِي من إنشاء مدرسة، غير أنها لم تجذب إليها سوى ثلاثة تلاميذ. وعقب وفاة زوجته، اصطحب أحد تلامذته، (الذي بات بعدئذ الممثل المشهور ديفيد

غارِك) وانطلقا معًا في ما أسماه (أفضل طريق) في الحياة، طريق يؤدي إلى لندن. وهناك بدأ يؤسس لنفسه مكانة في عالم الأدباء في المنطقة المعروفة باسم (شارع غراب)، وهو ذلك الشارع من حي مورفيلدز اللندني الفقير الذي يقطنه الأدباء المتكسبون ممن يحصلون على قوت يومهم من أقلامهم. وهكذا شق جونسِن طريقه من دون الاستفادة من الأوصياء (الذين كان يحتقرهم) ومن غير دخل خاص. كان كاتبًا محترفًا، مستقلاً بكل فخر واعتزاز، ومتجنبًا للدَّين.

نظم جونسِن شعرًا رائعًا على النحو الكلاسيكي المُحدَث. كما كان كاتبًا نثريًا عظيمًا، إذ كتب روايته (راسيلاس) التي أنجزها في عجالة من أمره في بضعة أيام من أجل أن يكسب المال ليعينه على تشييع جنازة والدته تشييعًا محترمًا، (وهذا شيء جيد في ضوء تلك الظروف الحزينة). لقد كانت آراء جونسِن بخصوص الوضع البشري غاية في التشاؤم دائمًا. وكان يؤمن بأن ذلك الوضع ما هو إلّا حالة: «ينبغي تحمل القدر الكبير منها من غير أن تتوفر فيها سوى متعة قليلة». وقد عبر عن تجهمه تعبيرًا رائعًا في قصيدته الطويلة (بُطْلان الأمنيات البشرية) (وهو عنوان يفصح عن كل شيء)، إلّا أنه على الرغم من إحباطه الشديد كان يؤمن بأن على المرء أن يعيش حياته بشجاعة كما عاش هو حياته.

على الرغم من منجزاته الكثيرة، إلّا أن جونسِن حظيَ بمكانة أكبر من دوره ناقدًا أدبيًا، فعلى مستوى النقد، ابتكر شيئين من أجل فهم الأدب وتذوقه وهما (النظام)، و(الفطرة).

فطرته أسطورية، تُصوِرُها لنا محادثته مع بَزوِيل في أثناء تنزههما معًا، في موضوع كان حديث الساعة يومئذ (وهو الموضوع الذي طرحه يومئذ الفيلسوف الأَسقُف بِيركْلي)، ومفاده أن المادة غير موجودة، وأن كل شيء في الكون (مثالي لا غير). مُتخيَّل، ولاحظ بَزوِيل أن النظرية، منطقيًا لا يمكن تنفيذها، وردّ جونسِن برمي حجر كبير رمية عنيفة سدت الطريق أمامهما زاعمًا بالقوة نفسها: « وأنا أفندها على هذا النحو ».

تبنى جونسِن الاتجاه الفطري نفسه في أحكامه الأدبية، وقال: « إنه يجب أن يتفق مع الفطرة العامة ». ولم تكن أقل الأشياء جاذبية في شخصيته أنه لم يستخف بنا قط، والمثير للانتباه أن نلاحظ أنه كان يُكِنّ احترامًا شديدًا للعقول الشابة، وهذا شيء غير مألوف في أوساط نقاد الأدب، وفي حديث آخر، سأل بَزوِيل معلم المدرسة السابق جونسِن عن أفضل الأفكار التي ينبغي أن يتعلمها الأطفال أولاً. فما كان من جونسِن إلّا أن أجاب بالقول بأن ذلك ليس بذي أهمية: « إذا كنت يا أستاذي، تفكر في أهم شيء يجب أن يتعلمه طفلك أول الأمر، فإن صبيًا آخر يكون قد تعلم الشيئين ».

إن أعظم منجز من منجزات جونسِن الباقية هو النظام والشكل اللذان أتى بهما لتذوق الأدب. واتخذ هذا شكل عملين بالغي الضخامة وهما (معجمه) وكتاب (حياة أبرز شعراء الإنكليزية). فحين فاتحه عدد من باعة الكتب في موضوع المعجم، عكَف على تأليفه سنة 1745، بمفرده من غير أن يدعمه أحد.

وتطلب منه قضاء عشرة أعوام لإكماله فدمر بذلك ما تبقى من قوة بصره، وبعد أن فرغ من تأليفه كافأته الحكومة بمرتب تقاعدي مقداره 300 جنيه في السنة آخذة بنظر الاعتبار أن المعجم سوف ينفع الأمة البريطانية وشعبها.

كان حجم المعجم بجزأيه عند إكماله يوازي حجم طاولة قهوة صغيرة. واشتُهِر المعجم بغرابة القدر الكبير من التعريفات الواردة فيه، وظُرْفِها (مثلاً، نلاحظ أن كلمة patron تعني عموماً شخصاً يقدم دعماً على نحو متعجرف ويدفع متملقاً). إلّا أن المبدأ الكامن في ذلك أكثر طموحاً، شيئاً أشّره الوصف التام الوارد في صفحة العنوان:

> معجم اللغة الإنكليزية: الكلمات فيه مأخوذة من جذورها وموضحة بدلالاتها المختلفة بأمثلة مستمدة من أفضل الأدباء ومزودة بتاريخ اللغة والنحو الإنكليزيين ومن تأليف صاموئيل جونسِن (ماجستير في الأدب).

لم يطرح جونسِن في معجمه (تعريفات) وحدها، وإنما اقتفى أثر معاني الكلمات الجديدة على مدى السنين وكيفية احتوائها على كل أنماط الإبهام والمعاني المتعددة بحسب زمانها، ومكانها، وأسلوب استعمالها. وأوضحَ هذه الصعوبة بزُهاء مائة وخمسين ألفِ مثال تاريخي.

خذ مثالاً من أفضل أديب على مر العصور، ومن النص الذي أفزع جونسِن وهو في سن التاسعة. ففي مسرحية هاملت،

وعند لحظات دفن أوفيليا التي قَضَتْ غرقًا، رمت غير ترُود شيئًا ما في القبر المفتوح وهي تقول: ".Sweets to the sweet Farewe!!"، لكن ما الذي كانت ترميه؟ حلوى؟ بسكويت؟ مكعبات سُكَّر؟ لا، وإنما زهور طبيعية. لقد كانت الصفة sweet تعني بالدرجة الأولى أيام الأليزابِثيين ما يمكن للمرء شَمّه بأنفه، وليس ما يمكن للمرء أن يتذوقه بلسانه، وهذا هو الاستعمال الذي أصبحنا متعارفين عليه في أيامنا الراهنة. إن هذا الاستعمال المبكر هو نمط من تلك الأنماط التي دونها جونسِن. إن النقطة الجوهرية التي يثيرها جونسِن في المعجم تتمثل في أن اللغة - وخاصة اللغة التي يستخدمها الأدباء - لا يمكن صبها في حجارة لأنها شيء حي وعضوي ومتغير باستمرار.

أما الكتاب الثاني الذي ألفه جونسِن فهو الكتاب الضخم (حياة أبرز الشعراء الإنكليز) الذي صدر في (1779 - 1781). مرة أخرى، نلاحظ كم هي صفحة العنوان منطوية على دلالة:

> حياة أبرز الشعراء الإنكليز مرفقة بملاحظات عن أعمالهم
> من تأليف صاموئيل جونسِن.

النقطة التي يريدها المؤلف باختيار اثنين وخمسين شاعرًا من (أبرز الشعراء) تتمثل في أن تذوق الأدب يتطلب الفصل بين ما هو جدير بالشأن وما هو أقلّ جدارة. هنالك في مخازن المكتبات الوطنية الكبرى البريطانية والأميركية عدة ملايين من الكتب المصنفة في باب (الأدب). وفي ضوء الزمن القصير

المتوفر أمامنا في حياتنا البشرية، كيف يمكننا أن نختار ما هو جدير بالمطالعة؟ إن العون النقدي يمكنه أن يوفر لنا (مِنهَاجًا) (يوازي المِنهَاج المقرر لنا دَرْسُه في المدرسة)، و(ذخيرة)، هي أهم ما هو مهم.

لكن هل يعني هذا أننا يجب أن نتفق ونُقّاد الأدب، وأن نخضع لسلطتهم خانعين؟ لا على وجه التوكيد. تخيل صفًا مدرسيًا مؤلفًا من ثلاثين طالبًا يتعلمون معادلة جبرية. فمهما كانت صعوبة المقدار، فإن الإجابة الصحيحة واحدة لا غير. وتخيل سؤالاً يُطرح عليك في درس الإنكليزية (ما موضوع مسرحية هاملت؟)، وهنا ينبغي أن يكون لدينا عدد لا يحصى من الإجابات المتباينة بَدءًا بـ (أفضل وسيلة لتعيين مَلِك) إلى (ما الظروف التي يكون فيها الانتحار قرارًا صائبًا؟) وإذا ما ردد كل تلميذ من تلاميذ الصف ما قاله أو فكر به غيره، فتلك هي المصيبة بعينها.

ثمة خط معقد عند الأخذ من النقد الأدبي الموجود على لوحة الكتابة في الصف، والتأمل فيه والاستمرار في تشكيل الفكرة الخاصة بك. لقد أدرك جونسِن هذا الأمر، فقال في مرة من المرات إن الأعمال الأدبية ينبغي أن تُضرَب وكأنها ريشة في لعبة تنس الريشة. إن آخر شيء يريده المرء هو الإجماع. فنحن يمكننا حتى أن نختلف مع جونسِن نفسه. لقد كان رجلاً يقدر شكسبير حق قَدْره وحرر مسرحياته (والتحرير هو واحد من أهم الأعمال التي يمكن للناقد الأدبي أن يعملها). لقد آمن

جونسِن بأن شكسبير كان عبقريًا. وكان إعجاب جونسِن الذي عبر عنه في مكان آخر من تحريره أعمالَ شكسبير وتعليقه عليها، هو الذي جعله أعظم أدباء الأمة. إلّا أنه اعتقد أيضًا أن مؤلف مسرحية هاملت كان مفتقرًا دومًا إلى الصقل والتهذيب، فهو أحيانًا (غير متعلم)، بل حتى يبدو بدائيًا. كان يفتقر إلى شيء ما. اعتقد جونسِن ومجايلوه أن (التهذيب) أثمن من كل شيء. لقد كان عمل شكسبير نتيجة عصر يفتقر إلى التهذيب في ذلك الزمان. لكن معظمنا سيختلفون معه اختلافًا شديدًا. وذلك امتياز يسمح لنا به جونسِن وهو أكثر نقاد الأدب عندنا كرمًا وتفتحًا ذهنيًا. إنه يقدم لنا الأدوات كي نقرر بأنفسنا.

الفصل الخامس عشر



ثوريون رومانسيون

الحياة، أو السيرة الأدبية لا تصلح لأنْ تكون أفلامًا مثيرة للاهتمام، لأنها لا تنطوي على ما هو درامي في الكتابة، وهو ما يفعله معظم الأدباء طوال النهار تقريبًا. غير أن جون كِيتس (1785 – 1821) يُعَدّ استثناءً. فقد كانت حياته القصيرة موضوع فيلم رائع في عام 2010، وكان بعنوان (النجم الساطع)، وهو عنوان مأخوذ من إحدى سونيتات كِيتس – التي يقول فيها: «أيها النجم الساطع، لو كنت صامدًا مثلك» – وفيها يخاطب امرأة عشقها تدعى فاني براون. وفي القصيدة يشتاق الشاعر إلى أن يكون:

متوسدًا نَهد حبيبتي الشقراء الريّان
كي ألمس إلى الأبد تكوّرَه البضّ

وأن أستيقظ دومًا في قلق عذب
وأنا أسمع أنفاسها الرقيقة
فأعيش هكذا أبدًا، أو يغمى عليّ حتى الموت

المحزن أن نقول إنه لم يتوسد حبيبته بسعادة، إذ كانت والدة فاني ترى أن ابنتها أصغر عمرًا من أن ترتبط بكِيتس (إذ كان كِيتس في الخامسة والعشرين، وفاني في التاسعة عشرة). وكانت أعلى منه منزلة بطبقة، أو بطبقتين، وستغامر إذا ما أقدمت على (الزواج بمن هو أقل منها شأنا). كما كان فقير الحال، فهو ابن صاحب إسطَبل للخيول وكان طالبًا فاشلاً في كلية الطب ولم تتحقق له الشهرة بَعْدُ، والأكثر إثارة للقلق من كل ذلك أنه كان شاعرًا له مجموعة من الأصدقاء (الراديكاليين) من ذوي الأفكار السياسية الخطرة. فطلبت والدة فاني الأرملة من ابنتها التزام جانب الحذر، وحضّتها على توخي الحيطة لا سيّما أن جون كان مصابًا بداء السُّل، وكانت أعراض المرض بادية عليه. وكان شقيقه توم قد توفي قبل مدة قصيرة بعد أن أصيب بالمرض ذاته مثلما توفيت والدتهما قبل ذلك به. ذهب كِيتس إلى روما آملاً في تلقي العلاج لرئتيه ولكن - وهو ما تنبأت به القصيدة - أغمي عليه حتى قضى نحبه في المدينة الخالدة، وهو مُخلِص إلى المرأة التي أحبها أبدًا. لماذا نسج كِيتس حبّه لفاني حول (نجم ساطع)، هو (النجم القطبي بولارِس)؟ لقد كان يلمّح إلى روميو وجولييت (العاشقَين المنحوسَين). لقد توقع على نحو من الأنحاء نهاية مأساوية مماثلة لحبه.

لقد لَخصتُ قصة حياة كِيتس لأنها قصة رومانسية مدهشة تصلح لأن تكون فيلمًا سينمائيًا رومانسيًا، يمكن أن يثيرنا. غير أننا عندما ندعو كِيتس، أو وُردزوِث، أو بايرِن، أو كوليرِج، أو شِلي بـ (شعراء رومانسيين) فإننا نفكر في شيء آخر غير حياتهم العاطفية (المتشابكة في معظمها تشابكًا يصل إلى درجة الفوضى)، إننا نُلمِّح إلى مدرسة شعرية ذات خصائص متميزة تمثل لحظة نشوء وارتقاء في الأدب الغربي.

صفة (رومانسي)، في أبسط معانيها، تاريخٌ مناسب لأدب مكتوب بين 1789 و1832. والشائع، مثلاً، أن نجد جَيْن أوستِن تُنسَب إلى أدباء آخرين من المرحلة الرومانسية على الرغم من أن هذه المؤلفة، في ضوء ما كتبته من مؤلفات، منها رواية (كبرياءٌ وهوى)، تختلف اختلافًا شديدًا عن شِلي، مثلاً، الذي تخلى عن زوجته الحبلى، (التي انتحرت لاحقًا)، ليهرب مع فتاة في السادسة عشرة من عمرها تدعى ماري شِلي التي كتبت، بعد سنتين، روايتَها فرانكنشتاين.

لماذا نحدد العام 1789 ليكون نقطة البداية؟ لأن الرومانسية تزامنت مع حدث تاريخي عالمي هو الثورة الفرنسية. فالرومانسية كانت أول حركة أدبية تطوي في جوهرها (أيديولوجيا)، وهي مجموعة من المعتقدات التي يحيا الناس عليها. لقد كان دومًا ثمة أدب سياسي: فقصيدة جون درايْدِن (شؤون الدولة)، مثلاً، تمثل هذا الاتجاه في الأدب، وكذلك يمثله انتقاص جوناثِن سويفت من حزب (الوَيْغ) في كتابه رحلات غاليفر. أما مسرحية شكسبير

كوريالَينِس فيمكن أن تُقرأ بوصفها مسرحية سياسية. السياسة التي تهتم بموضوع إدارة الدولة (وهي مأخوذة عن الكلمة الإغريقية القديمة التي تعني مدينة city). أما الأيديولوجيا، فترمي إلى تغيير العالم. كانت الرومانسية تنطوي على نبض في أعماقها.

إن ما نعنيه بكلمة أيديولوجي قياسًا إلى كلمة سياسي يمكن أن نوضحه بالموت في الحرب عند شاعرين عظيمين هما السير فيليب سِدني واللورد بايرِن. فقد توفي سِدني سنة 1586 متأثرًا بجراحه التي أصيب بها في أثناء قتال الأسبان في هولندا. وفي أثناء احتضاره، يفترض، على ما اشتهر به، أنه قدم قنينة ماء إلى جريح آخر قائلاً له: «حاجتك إلى الماء أكبر من حاجتي إليه بكثير». وقد أصبح تصرفه أسطوريًا. كان في الثانية والثلاثين، ما الذي مات من أجله السير فيليب سِدني تلك الميتة الشجاعة وهو في ريعان الصبا. من شأنه أن يجيب قائلاً: «من أجل المَلِكة والوطن إنكلترا».

أما اللورد بايرِن (1788 – 1824) فقد توفي في مِيْسُولوْنغِي باليونان بعد تطوعه للقتال إلى جانب اليونانيين في حربهم الاستقلالية ضد الأتراك. كان في السادسة والثلاثين. ما سبب موت بايرِن؟ (قضية). القضية هي (الحرية). وهو لم يضح بحياته في سبيل وطنه (الذي كان بايرِن يعتقد أنه وطن غير محرر تمامًا). فالحرية هي القضية التي كان يحارب من أجلها الأميركيون حين أعلنوا الاستقلال في 1776، وهي التي ثار من أجلها الباريسيون

وحطموا سجن الباستيل سنة 1789، وهي التي حارب من أجلها اليونانيون في 1824. من أجل ذلك ضحى بايرِن بحياته.

إن بايرِن لم يمت (من أجل إنكلترا) كما مات سِدني، فالشاعر كان منفيًا من بلده الذي رأى فيه مفاهيمه عن الحرية الجنسية، التي احتفى بها في أطول قصائده وأروعها فضاحة (دون جوان). وفي تحليل بايرِن نجد أن جوان ليس بذلك المفترس الضاري الأسطوري، (أو حتى الوارد في أوبرا موزارت دون جوفاني)، وإنما هو رجل متحرر جنسيًا، وهو ما كان بايرِن يظن أنه شخصيًا كذلك. بطل في بلاد اليونان (التي لا يوجد شارع في أي مدينة من مدنها إلّا ويحمل اسمه أو تمثالاً يرمز إليه). كان من شأن إنكلترا أن يصبح لديها مشكلة اسمها (مشكلة بايرِن) على مدى قرن أو أكثر. ووجدت السلطات البريطانية في سنة 1969 أن من المناسب وضع اسمه في ركن الشعراء في مقبرة ويستمنستر. وللمرء أن يتخيل أن الشاعر كان يفضل، بل يعشق عقد الستينيات الزاخر بالغناء والرقص بدلاً من ذلك.

كانت تضحية سِدني بدافع وطني بكل بساطة، في حين كانت تضحية بايرِن بدافع أيديولوجي. وعندما نقرأ أعماله وأعمال غيره من الرومانسيين، ينبغي علينا أن نستمع إلى المواقف الأيديولوجية – القضية – التي يتبناها كل واحد منهم أو يدافع عنها أو يتفحصها أو يعارضها أو يناقشها. فمن أين مصدر أعمالهم، على حد تعبير المصطلح السائد؟

كان الشاعران الاسكتلندیان الرومانسیان الرائدان، على سبيل المثال، هما روبَرت بيرْنز (1759 - 1796) والسير وولتَر سكوْت (1771 - 1832)، يستهل بيرنز إحدى أشهر قصائده المعروفة (إلى فأر) بما يأتي:

Wee, sleekit, cow'rin, tim'rous beatie,
O, what panic's in thy breastie!

كان بيرنز الفلّاح قد شق طريقه وسط عُشّ لفأر من فئران الحقل بمحراثه، وحين ألقى نظرة إلى الدمار الذي تسبب فيه، نجده يتأمل:

I'm truly sorry Man's dominion
Has broken Nature's social union...

لم يقصد بكلمة beastie القوارض الصغيرة فحسب، وإنما ضحية - مثل بيرنز نفسه - من ضحايا الظلم الاجتماعي. كما أن استخدام بيرنز اللهجة العامية الاسكتلندية المنتشرة في الأراضي المنخفضة يُوضح أن لغة الناس، وليست لغة (إنكليزية الملك)، هي التي تمثل قلب الأمة الاستكنلدية.

أما السير وولتر سكوت فكتب روايته الأولى الأكثر تأثيرًا (ويفلي) في سنة 1814. وهي ترتكز على انتفاضة العام 1745 التي اجتاح في خلالها جيش المتمردين من منطقة الأراضي المرتفعة (الهايلاند) بقيادة (الشاب المطالب بالعرش) تشارلز إدوارد ستيورت، بكل شجاعة وإقدام، أراضيَ استكلندا متوغلاً في شمال إنكلترا عازمًا على استعادة العرش البريطاني. ولو نجح

هذا الجيش لغير تغييرًا تامًا تاريخ المملكة المتحدة. كان سكوت من الأنصار المؤيدين للاتحاد، مؤمنًا بشراكة اسكتلندا وإنكلترا، وكانت أفكاره مذبذبة بخصوص الأمير چارلي. إذ يقول الروائي إنه كان هانوفريًا بعقله (أي مؤيدًا لملك إنكلترا جورج الثاني)، ويعقوبيًا بقلبه (أي مؤيدًا للشاب المطالب بالعرش). إلّا أن الشيء المهم في رواية (ويفلي) هو أن سكوت لم يصور حرب 1745 على أنها حرب خاسرة - بين قوتين بموقفين متفاوتين بهذا القدر، أو ذاك - وإنما صورها بوصفها ثورة فاشلة. أو بمعنى آخر، كانت صِداماً بين أيدويولوجيتين.

أما أهم بيان ثوري للرومانسيين البريطانيين فهو (القصائد الشعبية الغنائية) لكل من وُردزوِث، وكوليرِج (1798) التي أضاف إليها وُردزوِث لاحقًا مقدمة يقول فيها:

« الموضوع الرئيس المقترح في هذه القصائد هو اختيار حوادث ومواقف مأخوذة من الحياة اليومية العامة وسردها، أو وصفها كلها قدر الإمكان بلغة منتقاة يستخدمها الناس حقًا ».

المحتويات يُطلِق عليها تعبير (بَالَد) وهي الأغاني الشعبية الراقصة التي تمجد تلك القصائد التي انتقلت إلينا مشافهةً بوساطة المجموعات البشرية، وليس الأدباء المتفردين. وتمثل هذه القصائد التقليدية نمطًا من أنماط الوحدة الأدبية، على الرغم من أن وُردزوِث من شأنه أن يفضل مفردة (الراديكالية) - بالمعنى الأدبي الذي يشير إلى الجذور - أو الشعار الفرنسي (الإخاء) إن شئنا المبالغة أكثر.

كما أسهم صاموئيل تَيلَر كوليرِج (1772 - 1834) إسهامًا رائعًا في المشروع بقصيدة طويلة من هذا النمط من القصائد بمفردة أشبه ما تكون بمفردات العصور الوسطى، وهي قصيدته (أغنية إلى بحّار قديم) التي ينطلق فيها ليوضح أن قضايا الحياة والموت المعقدة - ومعناهما - يمكن التعبير عنهما بشكل أدبي بسيط بساطة أغنية من أغاني الأطفال. إنها قصيدة شعبية.

لكن ليس كل شيء ينطوي على أيديولوجيا، فالرومانسيون كانوا مفتونين بنفسية البشر وعواطفهم التي تنظم حياتنا. وقد أحب وُردزوِث، كما قال (تدهشه البهجة)، والبهجة كلمة مهمة في كل أشعاره الرئيسية. غير أن الرومانسيين كانوا مفتونين في الوقت نفسه بشعور آخر مناقض للبهجة وهو (الحزن) وقد كتب كِتس واحدة من أعظم قصائده عنه. وبحث رومانسيون آخرون، وبخاصة كوليرِج وتوماس دي كوينسي (مؤلف اعترافات متعاطي أفيون إنكليزي) الحالات العاطفية بمساعدة المُخدِّرات. فالأفيون ومشتقاته (والمورفين عند الشعراء لاحقًا) كان يسمح بالقيام برحلة استكشافية في الذات، جريئة جرأة أي رحلة ينطلق بها الملّاح القديم.

ولم تكن المخدِّرات بحاجة إلى بحث شاق للحصول عليها، فهي معروضة للبيع بثمن بخس في أي صيدلية، بل وفي بعض المكتبات كذلك. ففي وسعك أن تبتاع مقدارًا من المخدِّرات في كأس (إذ يمكن شراء المورفين مذابًا في الكحول واستخدامه للقضاء على الألم) مع نسخة من كتاب القصائد الغنائية الشعبية.

غير أن الخطر في هذا الطريق، (وهو ما حدث لدي كوينسي على نحو درامي)، يتمثل في أنك تدخل في ذلك ملكوت ما يسمى (الاحتضار الرومانسي). وقد غامر مغامرة عنيفة وخطيرة أولئك الأدباء الذين جربوا الأفيون ما أثر في إبداعهم وحياتهم. وكتب كولِرِج ثلاث قصائد مدهشة كما هو متفق عليه إلّا أن قصيدتين من هذه القصائد الثلاث غير مكتملتين ما يثير الرغبة والاهتمام بهما. أما القصيدة المثيرة للإحباط أكثر من غيرها فهي ما قيل إنها قصيدته الكبرى (قَبَلاي خَان). كانت القصيدة برمتها محفورة في ذهنه، كما يقول لنا، في حلم راوده بفعل الأفيون. ثم سمع طرقًا على الباب، فاستيقظ، وضاعت القصيدة باستثناء مقطع صغير بقي منها لنا.

فكّر وليم وُردزوِث (1770 – 1859) طويلاً في الأسلوب الذي ينبغي على الشاعر تثقيف نفسه به. وكان لديه متسع من الوقت لذلك. وهو على عكس غيره من الشعراء الرومانسيين الرواد عاش حياة طويلة ومنتظمة ومعتدلة من غير أن يسرف في الطعام والشراب وضروب الملذات في منطقة البحيرات الإنكليزية، فكان أبرز مؤلفي الحركة الرومانسية. ويشير البعض إلى أنه خان رفاقه حين أصبح شاعر بلاط الملكة فكتوريا. (أنظر الفصل الثاني والعشرون). ويتفق النقاد على أنه نظم أفضل أشعاره حين كان في مقتبل العمر. ففي شبابه كان في فرنسا إبّان أحداث الثورة. وعند النظر إلى تلك الحقبة، كتب عن تلك الأشهر المضطربة في قصيدته The Prelude:

إنها لنعمة في ذلك الفجر أن تكون حيًا
ولكن أن تكون شابًا فتلك هي نعمة كبرى!

ثمة ما هو مثير وجذاب في الرومانسيين الشباب. ويقال إن المرء لا يحيا حياته حقًا إلّا في هذه المرحلة. فقد توفي شِيلي في سن التاسعة والعشرين مبحرًا في عاصفة هوجاء، بعد أن ضربته الريح نفسها التي نظم فيها قصيدته المشهورة (قصيدة إلى الريح الغربية) في 1819. وقبل أن توافيَ جون كِيتس المنية في روما وهو في الخامسة والعشرين، وجّه بأن لا يكتب أحد اسمه على شاهدة قبره، وإنما يُكتَفى بعبارة (شاعر إنكليزي شاب). الواضح أن عبارة (رومانسي عجوز) تنطوي على تناقض. وكما هو شأن أبطال الرياضة، فإن أفضلهم عاش حياة قصيرة، أو سجّل أعظم أعماله وهو في ريعان الشباب.

إننا نتحدث عن الرومانسيين وكأنهم مجموعة متحالفة بطريقة ما، في جهد أدبي جماعي. غير أنهم ليسوا كذلك. صحيح أن ثمة نوعًا من الترابط الذي يشد بعضهم بعضًا، لكن بايرِن، مثلاً، احتقر (شعراء البحيرة)، وهو التعبير الذي أطلقه على وُردزوِث وكوليرِج وساوذي وتلاميذهم، وانتقدهم مُرَّ الانتقاد. فهو ليس ممن ينفق الوقت متكاسلاً ويحلم جالسًا على تلال إنكلترا الشمالية الرَّطبة. أما سكوت، وبطانته في أدِنبرة، فقد كرهوا (شعراء لهجة الكوكني) مثل كِتس ووصيه لِي هَنْت. ولا يبدو أن أيًا من شعراء ذلك الزمان قد أشار إلى وجود واحد من أعظم شعرائهم وهو وليَم بلَيك (1757 – 1827) وأن بعضًا من مجلدات بلَيك

المصورة تصويرًا رائعًا - التي ألّفها وصنعها بنفسه - لم تلقَ إلّا رواجًا قليلاً في حياته. فكتابه (أغاني البراءة والتجربة) الذي تنصهر فيه أفكاره المتميزة عن الحياة والدِّين، يُقرأ اليوم في كل حَدَب وصوب، مثلما يُدَّرس ويثير المتعة والبهجة. فما من أديب غيره، في أي حقبة من حقب الزمان، جمع مثله على ذلك النحو المؤثر بين ما هو صوري ونصّي. إن قصائد بلَيك، مثل قصيدة (النَّمِر)، التي ينظر إليها بالقدر نفسه الذي نطالعها فيه.

على الرغم من هذه الاختلافات والمنافسات والمناطق الشخصية العمياء (التي تتعطل فيها القدرة على الفهم والتمييز)، فإن الرومانسيين وحّدوا قواهم الإبداعية في إعادة تعريف ماهية الأدب وما يمكن أن يحققه خارج نطاق بيئته الأدبية، بمعنى قدرته على تغيير المجتمع، بل العالم نفسه بحسب ما اعتقده أكثر الرومانسيين تفاؤلاً. إن (الثورة) ليست مغالاة. فالحركة توجهت توجهًا شديدًا ولم تعد قادرة على الاستمرار مدة أطول، والحق أنها اضمحلت في بريطانيا بوفاة سكوت سنة 1832 وانتهاء الثورة السياسية (الهادئة) في البلد والمتمثلة بلائحة الإصلاح الأولى. إلّا أن الرومانسية غَيّرت تغييرًا لا نهاية له الأساليب التي كُتب بها الأدب وقُرئ، ومَنَحت الأدباء الذين جاءوا بعدها واهتموا باستخدامها، قوة جديدة. ليسوا نجومًا ساطعة بل هم نجوم محترقة.

الفصل السادس عشر



أذكى عقل

جَيْن أوْستِن

لقد استغرقنا وقتًا طويلاً كي نـدرك أن جَـيْن أوْستِن (1775 – 1817) هي واحدة من أعظم الروائيين في اللغة الإنكليزية. إن أحد الأسباب التي يمكن أن تجعلنا نتغاضى عنها هو أن عالمها الروائي محدودٌ جدًا، كما أن النظرة السطحية تطرح السؤال الكبير في كل رواية من رواياتها الست وهو: «من الذي سوف تتزوجه البطلة؟ »، وهو سؤال لا يبدو محدودًا جدًا أيضًا، وإنما غير مهم إلى أبعد الحدود. الواضح أننا لسنا في نفس مجموعة (الحرب والسلام) لتولستوي، وإن كانت كل أعمال

أوْستِن مكتوبة في زمن الحرب، بل في أطول حروب شهدتها بريطانيا وخاضت غِمارَها.

شَبَّهت أوْستِن رواياتها (في رسالة كتبتها عام 1816)، بلهجة ساخرة مميزة معروفة بها، بلوحات المنمنمات:...القليل من العاج (لا يتجاوز عرضه البوصتين)، الذي اشتُغل عليه بفرشاة شديدة النعومة. وقد تبنت شَارلوْت بروْنتِي الصورة نفسها، ولكن على نحو ينطوي على نقد أكبر:

«ثمة ولاء صيني، ودقة هي من صميم المنمنمات في الرسم. إنها تكدِّر قارئها من غير تحمّس، وتزعجه بما هو غير عميق. العواطف غير معروفة لديها تماماً. وهي ترفض حتى التحدث إلى تلك القرابة العاصفة».

كلمات صعبة، لكنها نقد عام. إن أوْستِن، كما تُلّمح مؤلفة (جَيْن إيْر)، (وهي التي كتبت روايتها باسم ذكر مستعار)، ليست أديبة في وسعها الصمود في عالم الرجل. كما أنها بالغة الهدوء (غير عنيفة) بحسب تعبير بروْنتِي حتى في نظر القارئة ذات المتطلبات الكثيرة.

هل يمكن للعظمة الأدبية أن تجد لها فسحة على هاتين البوصتين من عاج أوْستِن المحددة، كما رواياتها، بمثل هذه التجربة الأنثوية الخاصة بالطبقة الوسطى؟ من شأن القارئ الحديث أن يجيب قائلاً (نعم، حقًا). إن توضيح السبب مُضلِّل، إلّا أن الإجابة بكلمة (نعم) هي نقطة البداية الصحيحة.

ولدت جَيْن أوْستِن لأب يعمل قسيسًا ريفيًا، ثريًا نسبيًا ومحترمًا. ونشأت في بيئة أسرية سعيدة برفقة أشقائها وشقيقتها كِسَاندَرا التي كانت مقربة منها على نحو مميز، حتى أنهما كانتا ترقدان في سرير واحد. وعقب موتها المبكر المثير للحزن، ومن ذكريات شقيقها المفضل هِنري عنها وما تبقى من رسائل مرسلة إلى كِسَاندَرا (التي أُتلِفت عمْدًا)، نعرف الشيء القليل عن حياة جَيْن أوْستِن. ويمكن للمرء أن يدرك بكل وضوح أن حياتها تخلو من أية دراما عنيفة.

كتبت أوْستِن رواياتها لتُشيعَ التسلية في نفسها أصلاً، وهناك ذكريات بهيجة عنها وهي تخفي كتاباتها تحت دفتر مسوّداتها في مكتبها حين يحذرها صرير الباب بقدوم أحدهم إلى حجرة نومها، وكانت تلح على عدم إصلاح الباب. لا يجوز لأحد أن يتلصص عليها، ولكن في الإمكان الإصغاء لها عندما تكون جاهزة، وتقرأ قصصها على أفراد أسرتها أولاً، فكانوا هم الذين سمعوا جَيْن الشابة الذكية وهي تقرأ (انطباعاتٌ أوليةٌ)، وهي النسخة الأولى من الرواية التي نُشرت لاحقًا عام 1813، بعنوان (كبرياءٌ وهوى)، وتدور أحداثها قبل تاريخ النشر بخمسة عشر عامًا. من شأن القارئ أن يدفع كثيرًا من أجل أن يعلم ما الذي فعله السيد جورج أوْستِن والسيدة أوْستِن بالسيد والسيدة بَنِيت، الشخصيات التي لم تصور تصويرًا منطويًا على تعاطف في قصة الابنة. لعلهم سيضحكون وإن كان ضحكًا متوترًا إلى حدٍ ما.

لم تسافر أوْستِن إلّا قليلاً جدًا في حياتها. كما أن بطلات رواياتها لم يسافرن كثيرًا. وهكذا لم تنفق أسرتها إلّا بعض الوقت في مدينة باث، مدينة الوصي على العرش ذات المنتجعات المعدنية وسوق الزواج، والواضح أن أوْستِن لم ترقها، كما زارت لندن ولكنها لم تقطن فيها، ولا تظهر إلّا قليلاً في كتاباتها كما هو الحال في رواية (العقل والعاطفة)، وكانت ترى أنها مدينة يستحسن الابتعاد عنها، أما حواضر مسقط رأسها - وخاصة هامبشَر - فكانت امتدادًا لبيتها. وتجدر الإشارة أيضًا إلى أنها كانت شديدة الولاء لفريق لعبة الكرِيكِت المحلي المعروف بالاسم (سادة هامبشَر).

ويستنتج المرء أنها كانت امرأة جذابة (وإن لم تصلنا عنها أي لوحة يعتد بها)، ويُذكَر أيضًا أنها تلقت عرضًا للزواج، غير أنها لم تتزوج وإن كانت كل رواياتها تهتم أساسًا بمشكلات غزل بطلاتها. ولا يمكن إلّا التكهن بدوافع أوْستِن في البقاء عازبة من غير زواج. لكن مهما كانت تلك الدوافع، فإن عشاق مؤلفاتها قد يكونون شاكرين إذ غيرت رأيها في تلك الليلة الليلاء من عام 1802، إذ ما من زوجة وأمّ يتوفر لديها الوقت الكافي لتأليف ستة كتب يرتكز عليه صيتها. فتوفيت عذرَاء متقدمة في السِّن.

ومع هذا، فإن عبارة (متقدمة في السّن) ليست مناسبة تمامًا، إذ كانت في الحادية والأربعين حين وافتها المنية، وكما هو شأن الكثير من الأمور في حياتها، فنحن لا نعرف طبيعة المرض الذي أودى بحياتها، ولكن موتها لم يكن مفاجئًا لأنها في وقت تأليف روايتها الأخيرة كانت في حالة من الضعف البدني المتزايد

وهي في مراحل مرضها الأخيرة. وثمة مسحة سوداء تغلق آخر رواياتها (الإقناع)، ففي نهاية تلك الرواية يمكن للقارئ أن يشعر بارتخاء يدها عن القلم والكتابة من الإعياء. حتى لم تعش لتنقح تلك الرواية على النحو الذي يرضيها.

كانت بطلة أوْستِن تجد أمامها خطيبًا مناسبًا وخطيبًا غير مناسب. فهل تتزوج إيمَا وُدهَاوس فرَانْك تِشرتِشل، أم توافق على أن تكون زوجة السيد نايتلي الأكبر سنًا، والأكثر إثارة للملل؟ وهل تُحسّن أليزابِث بَنِيت من وضع الأسرة المالي بقبولها عرض الزواج الذي تقدم به السيد كولِنز أن تتشبث برأيها وتصبح (بعد مناوشة قوية مع ليدي كاثِرن دِي بُور) السيدة دارْسِي؟ وهل تخضع ماريان لُوْيَليبي البايروني، أم تكتشف محاسن العقيد براندِن المثير للضجر وصاحب الشأن الكبير أيضًا وصاحب الصدرية (هو الذي في خريف العمر ويشعر بالبرودة)؟ لأن كل الروايات تنتهي بجلجلة أجراس الكنيسة، وهو اختيار مناسب تعمدته.

المعروف أن جَيْن أوْستِن لم تبتعد عمّا يمكن أن تعرفه (سيدة) من السيدات معرفة جيدة. إن عبارة (بقلم سيدة) هو الوصف المثبت تحت عنوان روايتها الأولى المنشورة من دون ذكر اسمها كمؤلفة لها وهي رواية (العقل والعاطفة). ثمة الكثير من الرجال في رواياتها إلّا أنها لم تصور الذكور يتجاذبون أطراف الحديث بينهم من دون أن تكون ثمة سيدة حاضرة أو مصغية. وثمة عدد محدود جدًا من كبار الأرستقراطيين الحقيقيين، الاستثناء هو سير توماس برترام في رواية (مانسفيلد بارك) وسير وُلتَر

إليوت في رواية (الإقناع)، غير أن أيًا منهما لا يتمتع بمكانة عالية في طبقة النبلاء. كذلك لا توجد شخصيات من الطبقة العمالية في رواياتها. صحيح أن ثمة خدمًا في كل مكان، ونحن نعرف أسماء بعضهم مثل جيمز السائس في رواية (إيما). إلّا أن الحياة (تحت السلالم) عالم آخر مجهول لم يزره أحد في روايات أوْستِن.

في بعض الأحيان نحظى ببعض اللمحات عن عالم أشد قسوة من العالم الذي شاءت الروايات أن تصوره لنا أو ترتكز عليه. ففي رواية (إيما) تجد جَيْن فيرفاكس نفسها في معضلة شائكة. فهي مفلسة ولكنها موهوبة، ويتعين عليها أن تشق طريقها في العالم. صحيح أن الزواج يمثل حلًا، ولكن الرجل الذي تحبه (الذي ربما استفاد منها استفادة قاسية) يبدو مهتمًا أكثر بـ (إيما وُدهاوس) الثرية. الوسيلة الوحيدة التي يمكن لجَيْن أن تعيل بها نفسها تفرض عليها أن تصبح مربية، لا تجني إلّا ما يكفي من المال تقتات عليه وتتحمل منزلة مهينة متمثلة بمنزلة (الخادمة الأقدم). وتصف لنا تقديم طلباتها لشغل هذه الوظيفة وكأنها عبدٌ على منصة المزاد. وكان من شأن شارلوت برونْتِي أن تؤلف رواية (جَيْن إيْر) اعتمادًا على هذا السيناريو. أما في حالة جَيْن أوْستِن، فإن هذا المنحى يشكل جزءًا من الحبكة الرئيسة، وهو منحى فضلت ألّا تتوغل فيه أكثر مما ينبغي وإنما تجذب انتباه القارئ إلى محنة جين.

في وسع المرء أن يسرد أي عدد من الأمور التي لا تقدمها روايات جَيْن أوْستِن. فقد عاشت وكتبت وهي في غمرة عدد

من أكبر الاضطرابات التاريخية التي شهدها العالم، مثل الثورتين الأميركية والفرنسية والحروب النابليونية. وتظهر في رواياتها شخصيات مثل البحّارة (وكان لها أشقاء في البحرية) والعساكر (العقيد) براندُن في (العقل والعاطفة) والبطل البحري (فردريك ونثورت) في (الإقناع)، ولكن ظهورها يتحدد في أهليتها ليكونوا خاطبين للبطلات. ولو ظهر هوراشيو نيلسون في إحدى روايات جَيْن أوْستِن لارتاب المرء في أن اهتمام الرواية الوحيد ينحصر به كونه (السيد المناسب) للبطلة.

أما الضيعة الكبيرة مثل ضيعة مانسفيلد بارك فتعيل نفسها ماليًا من مزارع السكر فيها على جزر الهند الغربية التي يشتغل فيها العبيد. هذه الحقيقة تلمح إليها الرواية تلميحًا فحسب، من دون تفاصيل أُخَر ومن دون الاعتماد عليها. كما لا يحظى القارئ بلمحة عمّا يجري في مزارع جزر الهند الغربية. أفكار أوْستِن السياسية والدينية هي أفكار طبقتها وإن كانت تبدو في رواياتها لا تنقلنا من فورها إلى داخل كنيسة من الكنائس، ولا تخاطر في نقاش القضايا اللاهوتية، فتلك الأمور مقتصرة على أيام الآحاد وليس مكانها الرواية.

حين انطلقت الحركة النسوية في ستينيات القرن العشرين، فإنها دافعت عن رواية أوْستِن. غير أن أوْستِن ربما كانت ستنظر نظرة ملؤُها الشك والارتياب إلى أصحاب هذه الحركة الأحدث عهدًا. فرواياتها لم تناقِش، قطّ، مكانة الرجل بوصفه الجنس الأعلى. ولا نعرف إن كانت تشمئز من حقيقة أن عقود نشر

مؤلفاتها ينبغي أن يناقشها والدها أو شقيقها، فالنساء ليست لهن حقوق ملكية ولا حتى في ثمار عقولهن. وأغنى بطلاتها، إيما، كانت تملك حين بلغت الحادية والعشرين زهاء ثلاثين ألف جنيه (وهو مبلغ أضخم من أي مبلغ بالقيمة الحديثة). وعندما تزوجت بالسيد نايتلي، فإن هذا المال يصبح ماله. والرواية تقبل ذلك بكل هدوء.

أما آراء أوْستِن في الأدب فكانت محافظة مثل معتقداتها الاجتماعية. وعلى الرغم من أنها تزامنت تاريخيًا مع الحركة الرومانسية – وغالبًا ما صُنفت رومانسية – إلّا أنها تنتمي إلى عصر يسبق الرومانسية، عصر أكثر استقرارًا، فتبنت رواياتها، كلها، قيمه. وقد جرحت عديد الروايات المعاصرة – خاصة (روايات الأهوال) – إحساسَها بالحشمة الأدبية. ففي رواية (دير نوْرثانغِر) نجد البطلة كاثرين مورلاند وقد سمّمها إدمانُها على قراءة الروايات الحديثة. مؤقتًا، الحمد لله.

كل ما ذُكِر آنفًا، أوضح، كما يبدو، بأن جَيْن أوْستِن كانت أديبة محدودة النطاق. لكن هذا غير مهم. ما الذي تفعله الروايات إذًا بحيث تصبح جيدة جدًا؟ شيئان اثنان، الأول هو مقدرة أوْستِن الفنية في إرساء شكل رواياتها وخاصة استخدامها عنصر المفارقة. أما الثاني فهو صرامتها الأخلاقية، قدرتها على الإفصاح – بكل ما ينطوي ذلك على تعقيدات – كيف يحيا المرء حياته. وفي وسعنا أن نذكر أيضًا ظُرْفَها وملاحظاتها المتسامحة عن غرابة البشر وعاطفتها.

هنالك عدد قليل من صانعي الحبكة الأكثر حذقًا من أوْستِن. فمن الصعب على عشاقها أن يتذكروا أولى قراءاتهم للروايات لأنهم يعرفونها جيدًا. وتعاهد هؤلاء العشاق على قراءة الروايات الست في كل عام وكأنها نصوص مقدسة. إلّا أن هذه الروايات تبدو لمن يقرأها أول مرة مشوقة ومتقنة في إثارتها. هل تفعل إيما (أو أليزابِث أو كاثرِن أو إليانور) الشيء الصحيح؟ ويبقى القارئ على أحرّ من الجمر حتى الفصل الأخير تقريبًا.

ما من كاتبة تستخدم أداتها النثرية بمهارة أكبر من مهارة أوْستِن. يضاف إلى هذا أن لديها القدرة على جعلنا، نحن القراء، نستخدم مهارتنا في حدود مقدرتنا، وما وراء ما نتجشم فعله. خذ مثلاً، الفقرة الاستهلالية من رواية (إيما):

> بدت إيما وُدهاوس الجميلة والذكية والثرية صاحبة المنزل المريح والطبع اللطيف وهي: توجد أفضل ما في الوجود من بركات، وعاشت قرابة واحد وعشرين عاماً في العالم من دون أن ينغّص عليها أو يزعجها شيء يذكر.

ثمة مفردتان تثيران الاهتمام في هذه الجملة (جميلة handsome) هي كلمة يوصف بها الذكور عادة. صحيح؟ ألم يكن مستحسنًا استعمال كلمة أخرى مثل pretty أو beautiful؟ وربما تشير كلمة (إيما وُدهاوس)، من دون أن تسبقها كلمة (آنسة) إلى أنها امرأة تعيش بمفردها، وأنها بالضرورة متوافقة اجتماعيًا. أما الكلمة الثانية في الجملة فهي (بدت seemed).

في حين نلاحظ أن عبارة (أفضل ما في الوجود من بركات) ستوضع موضع اختبار يصل إلى حد الهلاك في الصفحة اللاحقة. كما أن كلمة يزعج (vex) وليس يقلق (upsey) توحي بالترفع والكبرياء الذي يُنتَظر سقوطه. إن هذه الجملة الواحدة تحتشد بالمفارقة والتلميحات.

إن تمكُّن أوْستِن من الأسلوب النثري والتقنية السردية يرتبطان بصرامة أخلاقية عالية. فرواياتها أكثر من كونها تقدم عازبة إلى مذبح الزواج بعد بضعة أخطاء في الطريق. إن بطلاتها يبدأن حياتهن نساءً شاباتٍ طيباتٍ عازماتٍ على فعل الشيء الصحيح. أما قلة التجربة والبراءة اللتين يزيد الطيش أو العناد منهما، فيوديان إلى مخاطر الحياة وصعوباتها. بكلمة أخرى، الأخطاء تستدعي ثمنًا يتوجب دفعه. ومن خلال المعاناة والإجهاد الناجمين عن ذلك، تظهر البطلات بوصفهن (بالغاتٍ) وناضجاتٍ أخلاقيًا. إن ما تخبرنا به روايات أوْستِن هو أن العيش عيشة صحيحة يتطلب، أول الأمر، أن تعيش حقًا. فالحياة هي تهذيب من أجل الحياة. ونجد أن أوْستِن قد عدَّها الناقد إف. آر. ليفز ممثلة (الموروث العظيم) في الرواية الإنكليزية، وهو موروث متحقق في أعمال جورج إليوت وجوزيف كونراد وتشارلز دِكنْز وهنري جيمز ودي. إج. لورنس. فكل هؤلاء الكتّاب يبدأون من تلك السيدة المتواضعة التي تكتب في بيت قسيس في هامبشَر تفهم العالم أكثر مما منحها العالم ثقته بها.

إن روايات أوْستِن توضح، توضيحًا ممتازًا، أن العمل الأدبي لا يكون، بالضرورة، ضخمًا حتى يصبح عظيمًا. فماذا يمكن أن تحتوي بوصتان من العاج؟ كلّ ما من شأنه أن يستحق الكتابة، إن كانت الفرشاة، والسطح في يدي، فهو عبقري.

الفصل السابع عشر



متغيرات جمهور القراء

القراءة نشاط خاص على مرّ الأوقات، كنشاط أفراد جمهور القراءة المجتمعين بردود أفعالهم الخاصة على الاجتماع الذي يشاركون فيه. إنهم لا يشاركون في فعل القراءة نفسه، ولكن على الرغم من ذلك، فإن ما يشترونه، أو يتوسلون إليه، أو يستعيرونه، أو يسرقونه عنصر حاسم في مسيرة الأدب الطويلة. فالسوق هو الذي يقرر المنتج، وبمعنى أوسع، فإنّ ذلك السوق (المؤلف من ملايين القراء) هو الذي يشكل ما يمكننا أن نطلق عليه تعبير (جمهور القراء). ولا يمكن التنبؤ بخياراته أكثر من التنبؤ بخيارات الجمهور الانتخابي، ولكن كما هو حال الجمهور

الانتخابي، فإنه يستدعي التخمين. وكما هو شأن كل فرع من فروع التجارة والأعمال، فإن الزبون (القارئ) على حق دومًا. إن القراء يبتكرون الطلب والمؤلفين - مع المنتجين والموزعين ويستجيبون لذلك ويوفرونه. وكل من يشتغل في تجارة الكتب ولا يستجيب للطلب يعرض نفسه للإفلاس على جناح السرعة.

يظهر جمهور القراء بوصفه قوة في الأدب إبان القرن الثامن عشر أيام الازدهار المتنامي والتحضر المتواصل. وفي الوقت نفسه، نشأت خاصية مثيرة للاهتمام متمثلة في ظهور جمهور قراء جديد وصغير ضمن الكل. ففي تلك الحقبة ظهرت طبقة متوسطة متنامية، ونساء مترفات يتمتعن بقدر كبير من وقت الفراغ ويتمكن من القراءة، وإن كنّ لا يقدرْنَ على الكتابة على نحو كفء أو لم يحظين بالتشجيع على ذلك، وكانت أمامهن فرص قليلة لممارسة مهاراتهن في العالم الخارجي. وقد مثل هؤلاء جميعًا جمهورًا من القراء غير المستَثْمَر نسبيًا إلى هذا اليوم. وقد كانت مادة القراءة الجذابة عند المرأة القارئة في ذلك العصر قد بدأت بالرواية. فراوية (باميلا) 1740، و(كلاريا) في 1747 - 1748 لمؤلفهما صاموئيل ريتشارد سَن - وهما من أكثر الكتب رواجًا ومبيعًا في أواسط اقرن الثامن عشر - كانتا موجهتين إلى النساء كما البطلات أنفسهن: شابات وكريمات من الطبقة المتوسطة وفاضلات ينتظرن الزواج أو متزوجات قبل وقت قصير. في حين نرى أن هنري فيلدنغ مناوئ ريتشارد سن وخصمه الكبير ومنتقد رواياته استهدف استهدافًا واضحًا الشبان بروايته الداعرة

(توم جونز) في 1749. لقد كان الشبان يشكلون قطاعًا آخر من جمهور القراء المتنوع بما يملكه من أذواق وخبرات معينة.

ازدادت رسوخًا الرواية الموجهة للنساء والمكتوبة من النساء التي تدور حول النساء في هذه الحقبة من الزمن. وكانت مهمة بكل المقاييس. ووصفت الناقدة الحديثة إيلين شولتر الروايات المؤلفة في هذا الوقت ولاحقًا بأنها (أدب خاص بهن)، وهو وسيلة تستطيع بها النساء أن يتحدثن في وقت كانت فيه قدرتهن على الوصول إلى العالم الخارجي محدودة وكذلك فرصهن في التجمع (باستثناء التجمع في الكنيسة وفي النشاطات المرتبطة بها). وهكذا كانت الرواية حجر الأساس لما أصبح يعرف بعدئذٍ بالنسوية (الفصل 29 يتبنى هذه النقطة).

إلّا أن ثمة شائبة أساسية تمثلت في العجز التربوي. فالارتقاء فوق مستويات التعليم الموجهة إلى معظم النساء جعل النساء بحاجة إلى مكتبة عامرة بالمؤلفات على نحو غير مألوف في المنزل وإلى أبوين، أو وصيين مهتمين بعقولهن. فكانت الأخوات برونتي (الفصل التاسع عشر) وجَيْن أوْستِن (الفصل السادس عشر) على جانبٍ كبير من الحظ شأنهن في ذلك شأن عدد قليل من قارئات الأدب. أما الغالبية العظمى فلم تكن كذلك. وحتى في القرن العشرين، نجد أن رواية فِرجِينْيَا وُولْف المعروفة (غرفة خاصة) في 1929 تبدأ بوصف حرمانها من دخول إحدى المكتبات في جامعة كيمبرج بذريعة أنها ليست (زميلة) في الجامعة. إنه مشهد رمزي، فهي لا تنتمي إلى عالم القراءة الخاص بالرجال. وينبغي

أن نضيف كلمة (الآن). فقد افتتحت أول كليتين خاصتين بالنساء في كيمبرج في أواخر القرن التاسع عشر، ولم تسمح الكلية التي كانت وُولْف تقف على درجاتها بدخول النساء إلّا بعد وفاة ڤِرجِيْنيَا نفسها بوقت غير قصير.

أما جورج إليوت (الاسم المستعار لماري آن إيفانز) فقد سمح لها وهي فتاة صغيرة بارتياد مكتبة أحد المنازل الريفية على هواها، حيث كان والدها سمسارًا للعقارات. ولم تحظ إليوت بما هو أكثر من تعليم مدرسي مناسب. ولكنها أقبلت على تعليم نفسها بنفسها، وبمساعدة أصدقائها تعلمت اللغة الألمانية وابتدأت حياتها الكتابية مترجمةً أعمالاً معقدة في اللاهوت والفلسفة. وأصبحت من أوائل (الصحفيات البارزات) في زمانها. ولم يبرز من كلا الجنسين بروزًا أكثر منها إلّا عدد قليل.

وحين تحولت في أواخر الثلاثينيات من عمرها إلى تأليف الروايات (مستخدمة اسم ذكر مستعار) مبتدئة برواية (آدم بيد) 1859، كانت قد أصبحت امرأة عصامية، (مسرفة في إلقاء المواعظ) على الآخرين، و(مثقفة ذات اهتمامات فكرية وأدبية)، وهو التعبير الذي يستخدم لوصف النساء اللواتي يتجرأن على تعليم أنفسهن بأنفسهن، ولم تقدر على فعل ما فعلته هي إلّا القليلات. لقد رأت إليوت نمط الرواية الذي يستهلكه السواد الأعظم من بني جنسها فلم يرُقها قطّ، واصفة ذلك بـ: «الروايات السخيفة التي تكتبها روائيات». صحيح أن ثمة روايات سخيفة موجهة للرجال أيضًا، إلّا أن وصول الرجال

إلى بيت المعلومات الخاص بالأدب غير السخيف لم يكن مقفلاً عليهم قدر الأقفال على بيت النساء. إلّا أن الوضع تغير تغيرًا بطيئًا. ففي الأزمنة الحديثة بدأنا نشاهد آيريس مردوك ومارغريت آتوود وجويس كارول أويتس وتوني موريسون وأي. إس. بيات، وهن تدريسيات جامعيات، ويميل جمهورهن من القراء إلى أن يكون من المتعلمين تعليمًا جيدًا، وعدد النساء يوازي عدد الرجال أو يزيد عليهم. وفي هذا الصدد، يكون جمهور القراء قد تعادل.

غير أن (جمهور القراء) ليس جمهورًا ضخمًا يشبه جمهور كرة القدم على مر التاريخ ومن أي منظور ننظر إليه. ففي أيامنا يبدو هذا الجمهور أشبه بالفسيفساء، جماهير صغيرة من القراء متصلة بعضها ببعض اتصالاً فضفاضًا. ويمكن توضيح هذه النقطة بدخول أي مكتبة كبيرة لبيع الكتب، والتجوال في أروقتها لنجد (أجناسًا) متباينة تحتوي مختلف أنواع الكتب. الزبائن يعرفون ما يروقهم، سواء أكانت اختياراتهم روايات المراهقين أم الرواية الكلاسيكية أم الجنسية أم الرومانسية أم رواية الأهوال والجريمة أم أدب الأطفال.

في مكان ما – وفي ركن غير مطروق عادة – ثمة قسم مخصص للشِّعر، وهو قسم لم يجذب، مؤكدًا، نفس العدد الكبير من القراء الذين يدورون من حول الكتب الأكثر رواجًا المتراكمة عاليًا كالجبل من فوق طاولات العرض أمام المكتبة. لقد كان الشعر على الدوام شقيق الأدب الفقير. وقد وصف جون ملتون جمهوره من قراء الشِّعر بقوله: « جمهور مناسب وإن كان قليلاً ». فكان

مهتمًا اهتمامًا ضئيلاً بالمبيعات وتخلى عن مخطوطته (الفردوس المفقود) لقاء عشرة جنيهات، وهو ثمن بخس حتى في القرن السابع عشر. غير أن ملتون – ويا للمفارقة! وبفضل التعليم العالي – أصبح لديه جمهور كبير من القراء. فكتابه (الفردوس المفقود) نراه مرة يتصدر قوائم الكتب الأكثر مبيعًا، ومرة يتراجع عنها، عامًا بعد عام / وسيظل نصًا موضع درس ما دام موجودًا. وقد أدرك أوسكار وَايِلْد ذلك فتحول عن نظم الشِّعر، عشقه الأول، إلى تأليف المسرحيات الكوميدية الشعبية. إذ كان يسعى وراء المال. وورد عنه أنه قال: « ولماذا ينبغي عليّ أن أكتب من أجل الأجيال المقبلة؟ ما الذي فعلته الأجيال لي؟ ». إن القليل من الشعراء يتشبثون بمقولة ميلتون (جمهور مناسب وإن كان قليلاً). إن الشعر الأكثر رواجًا ليس سوى تناقض لفظي إلّا إذا وضعنا في هذا النطاق أمثال بوب ديلان وديفيد باوي.

تأخذ صناعة الكتاب على عاتقها بحثًا سوقيًا، صارمًا، باهظ الثمن من أجل معرفة ما يمكنها أن تعرفه عن (خيارات القارئ). وكقاعدة عامة، فإن رواية الخيال العلمي يلجأ إليها الشبان الذكور من ذوي التعليم الجامعي الذين يبتاعون أعدادًا كبيرة من الكتب ونجدهم مولعين بهذا الصنف منها، إذ يتواصلون معها وبقرّائها من خلال شبكات الإنترنت.

ثمة نموذج من القراء يختلف اختلافًا طفيفًا يتجمع حول الرواية الغرافيكية (وهو شكل من كتب الرسوم المتحركة) وإن كان دائرة عشاقها من الشباب على وجه العموم. وعلى هامش

روايات الخيال العلمي - حيث نشاهد روايات مصاصي الدماء والزومبي - قارئات يستمتعن بقراءة أعمال مؤلفين جدد مثل ستيفني ماير. أما روايات الأهوال فلها عدد من القراء الذين يطالعون أيضًا رواية الخيال العلمي والرواية الغرافيكية وإن كان جمهورها من القراء أكبر سنًا. هذا وتجذب روايات الحركة التي يؤديها الذكور (في الماضي روايات الغرب واليوم قصص الحرب غالبًا). الرجال الذين تجاوزوا سن الخدمة العسكرية ولم يمتطوا ظهر حصان. كما تجذب الجريمة القراء الأكبر سنًا أيضًا ذكورًا وإناثًا على حد سواء، بعد أن تربعت عرش هذه الروايات ملكات الجريمة مثل أجاثا كريستي التي تفوقت على روائيات أخريات مثل باتريسا كورنويل.

أما القصص الرومانسية العاطفية فتعشقها النساء في خريف العمر. وما يبعث على الاستغراب أن الإقبال الشديد مؤخرًا على الكتب الإلكترونية يقوده هذا النمط من جمهور القراء. الأسباب توضح نفسها بنفسها. فالأمهات على سبيل المثال، ميّالات إلى التزام المنزل، والمكتبات (بخلاف المراكز التجارية) لا تُحبّذ عربات الأطفال.

نجد في المكتبات في هذه الأيام ما يعرف بأنظمة (EPoS Electric Point of Sales devices) التي يتم بواسطتها تحليل المعلومات وتغذيتها لتسليمها وهي في المخازن. وإذا ما اشترى الزبون كتابًا معينًا، فإن نسخًا أخرى سوف تُوفر بسرعة لملء المكان الشاغر على الرف. لهذا أصبح القفاز مصممًا ليناسب اليد،

بل حتى اليد نفسها إن كنت تستخدم المكتبات الإلكترونية. وإذا ما تصفحت موقع أمازون بانتظام، فستجد أن الموقع سوف يقدم ترجمة موجزة عنك. كما أن إعلانات تناسب ذوقك سوف تظهر أمامك على شاشتك. لكل واحد منا خياراته المختلفة عن الآخر، مثلما أن لكل واحد منا بصمات أصابع مختلفة. ونجد اليوم جمهور القراء وقد شغل حيزًا واهتمامًا في صناعة الكتاب بتفاصيل أكثر ودقة أكبر من أي وقت في التاريخ الأدبي. غير أن هذا لا يعني أن بالإمكان التنبؤ بما يرغب فيه القراء، ولكن ما أن تذكر رغبتهم فإن في المستطاع تلبية الرغبة على نحو سريع، كُفء.

على وجه العموم، كلن جمهور القراء يرغب دومًا في الحصول على مادة مقروءة أكثر مما يمكن توفرها على نحو مريح. فقد لبث الأدب، المدون على شكل كتاب، ترفًا عاليَ الثمن طوال معظم تاريخه. غير أن ابتكارين اثنين أوصلا الأدب إلى متناول أيدي عامة الناس، ليصبح بذلك رخيصًا أكثر من ذي قبل، ويمنح الجمهور وسيلة الحصول على أكبر كمية منه.

الابتكار الأول يتمثل في نظام المكتبات العامة. فالقارئتان كاثرين مورلاند وإزابيلا ثورب في رواية جَيْن أوْستِن (دير نورث آنجر 1818) تحصلان على رواياتهما القوطية (المرعبة) من المكتبة المحلية التي تعير الكتب للمشتركين فيها في مدينة باث، حيث يمكن للكتاب الواحد أن يتنقل بين الكثير من المشتركين، ويقدر أمناء المكتبات اليوم أن الرواية المجلدة يمكن أن تستعار 150 مرة. ويمكن لرسوم الاستعارة أن تخفض تخفيضًا موازيًا. وفي منتصف

القرن التاسع عشر ظهرت مكتبات عامة تجارية ضخمة (تدعى المكتبات العملاقة) تقدم خدماتها لجمهور القراء الفكتوريين. وفي النصف الأول من القرن العشرين كان لكل بلدة ومدينة مكتبات ركنية ببنسين، تتراص فيها الروايات الشعبية مع السكائر والحلوى والصحف. وفي أواسط خمسينيات القرن العشرين، كان القانون الإنكليزي يرغم كل مجلس بلدي على توفير الكتب لأهل الحيّ عن طريق خدمة مكتبية عامة، (شاملة).

أما الابتكار الثاني، فهو الكتاب رخيص الثمن، الذي ظهر نتيجة التطور في الطباعة، وفي القرن التاسع عشر ظهرت صناعة الورق رخيص الكلفة المعتمد على النباتات. أما في العصر الحديث، فإن الأكثر تأثيرًا كان متمثلاً في ثورة الغلاف الورقية التي انطلقت في الولايات المتحدة الأميركية إبان ستينيات القرن العشرين. وفي القرن الحادي والعشرين أصبح عندنا الكتب الإلكترونية، وتفتح كل شاشة متصلة بالإنترنت الباب المؤدي إلى كهف علاء الدين.

إذا كانت الفرصة متوفرة أمام جمهور القراء للاختيار من بين كتب أكثر، والحصول على ما هو أكثر مما يريد، فهل هذا شيء حسن؟ ليس الكل متفقين على هذا الأمر. فقد زعم البعض أن (الزيادة تعني الرداءة). وهناك آخرون – وأنا منهم – يعتقدون أن الجودة تظهر من خلال الكمية فكلما كبر عدد جمهور القراء، كان الوضع أفضل. وكلما كبر حجم طبق الحلوى، ازداد عدد الخوخ فيه.

الفصل الثامن عشر



العملاق

دِكنْز

قد لا يوافق إلّا عدد قليل من الناس على فكرة مفادها أن تشارلز دِكنْز (1812 - 1870) هو أدق الروائيين البريطانيين الذين مارسوا الكتابة. يمكننا أن نقول إنه (لم يكن ذكيًا). لقب نفسه بأنه (نسيج وحده)، ووصل به الأمر أنه اعتقد بأنه عظيم لا يدانيه أحد، وأن في وسعه أن يلقي نظرة غاضبة حتى على وقاحة التفكير في مثل هذا التساؤل المطروح، ناهيك عن طرحه.

مَنْ غيره من الروائيين طُبِعت صورته على ورقة نقدية وطابع بريدي؟ مَن غيره من الروائيين اقتُبِست أعماله الأدبية مرارًا وتكرارًا وعرضت على الشاشة الصغيرة والكبيرة؟ مّن

غيره من الروائيين الفكتوريين تباع كتبه حتى اليوم بملايين النسخ سنويًا؟ وفي سنة 2012، في غمرة الاحتفالات بالذكرى المائتين على مولده، أعلن رئيس الوزراء ورئيس أساقفة كانتربري أن دِكنْز أديب يرقى إلى مرتبة شكسبير. مَنْ يملك القدرة على مجابهتهما في هذا الأمر؟

لكن ما الذي تنطوي عليه روايات دِكنْز حقًا لتجعله أهلاً للجدارة والثناء التام اللذين حظي بهما؟ سؤال صعب، ويتطلب مجموعة كبيرة من الإجابات، غير أن هذه الأجوبة تغيرت بتغير السنوات. فلو سألت، مثلاً، واحدًا من مجايلي دِكنْز فرغ توًا من مطالعة رواية (يوميات بكويك): لماذا تعتقد أن (بوز) (وهو الاسم الأدبي المستعار الذي استعمله دِكنْز في قصصه الأولى)، كاتب عظيم؟ فإن من شأن الجواب أن يكون (إنه يثير ضحكي أكثر من أي أديب آخر قرأت مؤلفاته). ولو سألت بعد ثمانية أعوام أحد معاصري دِكنْز: « ما الذي تحتويه رواية (دكان العجائب) لتجعل من دِكنْز عظيمًا؟ »، فإن هؤلاء المعاصرين قد يجيبون – وهم يفكرون في موت ليتل نيل الحزين – قائلين: « لأننا لم نذرف بقدر هذا الدمع عند قراءة أي رواية من الروايات. لقد أثر فينا دِكنْز مثلما لم يؤثر أي أديب آخر ».

إن القراء في القرن التاسع عشر كانوا يستجيبون عمومًا استجابة تختلف عن استجاباتنا. فهم لم يشعروا بضرورة كبت مشاعرهم. أما نحن، فنظن أننا خُلِقنا من مادة أصلب، أو أننا قراء أدب أكثر حنكة ودراية في شؤون الحياة. من هنا تأتي ملاحظة

أوسكار وَايِلْد البارعة والمكررة: «المرء بحاجة إلى قلب قُدّ من صخر كي لا يضحك على وفاة ليتل نيل». لعلنا قد نضحك على المشاهد المضحكة جدًا في قصة دِكنْز (التي يصف فيها نزاع السيد ميكاوبر الذي لا ينتهي مع جابي الضريبة مثلاً). وقد يترقرق الدمع في أعيننا قليلاً للمشاهد الأكثر مدعاة للحزن (موت بول ديمبي المعلق مثلاً)، إلّا أننا نظل محتفظين بسيطرة تامة على عواطفنا. وهذا ما يجعلنا موضوعيين وعقلانيين أكثر في أحكامنا الأدبية. لكن هل يحولنا هذا إلى قراء أفضل؟ جدليًا، لا.

نحن لسنا بفكتوريين، لكن ثمة خمس حجج جيدة تحتم على القارئ الحديث أن يرى أن دِكنْز أعظم الأدباء، الحجة الأولى هي أن دِكنْز كان في سنوات حياته الطويلة التي أمضاها في الكتابة أديبًا مبتكرًا على نحو فريد. فقد حالفه الحظ وهو في أوائل العشرينيات من عمره فحصد نجاحًا منقطع النظير بصدور روايته الأولى (يوميات بكويك). وكما هو شأن كل رواياته، فقد ظهرت هذه الرواية مسلسلة في حلقات شهرية بَدءًا بشهر نيسان 1836 بعنوان (أوراق نادي بكويك آليتيمة). وقد كان من شأن أدباء آخرين أقل مكانة من دِكنْز أن يكتبوا سلسلة من الروايات على نهج رواية بكويك، غير أن دِكنْز، أكثر الأدباء قلقًا، انتقل من فوره إلى نوع آخر من الروايات بتأليفه رواية (أوليفر تويست) 1837 – 1838، التي تعد عملاً كئيبًا وغاضبًا منهمكًا في السياسة، ومختلفًا عن مغامرات السيد صموئيل بكويك الكوميدية. وينصب غضب الرواية على الحكومة البريطانية قدر

ما ينصب على جمهور القراء البريطاني. إن هذه الرواية التي تدور حول صبي في ملجأ الفقراء يتحول إلى نشّال ولصّ هي الأولى من مجموعة رواياته ذوات (المشكلات الاجتماعية) التي يهاجم فيها مساوئ ذلك الزمان ومفاسده. وفي الرواية التي أعقبتها، ابتكر دِكنْز نمطًا آخر من الروايات جديدًا على الرواية الإنكليزية، فراوية التحري الأولى بالإنكليزية هي مثلاً (البيت الكئيب) وبهذا ولدت معه رواية التحري الأولى.

كما كان دِكنْز رائدًا في تأليف (رواية السيرة الذاتية) التي يصور فيها المؤلف نفسه بطلاً فيها يمثل (ديفيد كوبرفيلد) 1849 – 1850، و(الآمال العظيمة) 1860 – 1861. فنحن نعرف عن دِكنْز الإنسان في هاتين الروايتين أكثر مما نعرفه عنه في السِّيَر التي كتبت عنه وعددها زهاء ثمانين سيرة.

وبينما كان دِكنْز ينتقل من رواية إلى أخرى، يمكننا أن نرى أنه كان يسعى إلى إضفاء الكمال على أعماله تقنيًا وخاصة إتقانه الحبكة. وكان شعار السورياليين (كما رددته زميلة دِكنْز الروائية ويلكي كولينز)، هو (دعهم يضحكون، دعهم يبكون، دعهم ينتظرون). وفي أواسط حياته، وحين كان يتحمل آلامًا عظيمة بسبب دقته في بناء رواياته، كان دِكنْز قد أضحى أستاذًا في التشويق، وبات يَعرِف تمامًا كيف يجعل القارئ ينتظر ليشتري متلهفًا عدد الأسبوع المقبل أو الشهر المقبل ليعرف ما حدث بعدئذٍ. وفي رواية لاحقة، مثل رواية (دوريت الصغيرة) 1855 – 1857، (يتلاعب) دِكنْز بالقارئ ملاعبة خبير، ونستمتع نحن القراء

بهذا التلاعب، فيخبرنا أن عمال رصيف الميناء في نيويورك هتفوا بالسفينة المحملة بالنسخ الأولى من رواية (دكان الأعاجيب): هل توفيت نيل؟

مرت قصص دِكنْز بمختلف أمزجة المؤلف وحالاته على مدى سنوات، فأضحت عمومًا أقل إضحاكًا، وهو ما شكا منه معاصروه، فقد أرادوا شخصيات مرحة مثل بيكوك، ولكن في حين ازدادت رواياته اكتئابًا نجد أنه ازداد افتتانًا بسلطة الرمز، وأصبح أدبه أكثر (شاعرية) في هذا المجال. وفي روايته اللاحقة (صديقنا المشترك) 1864 - 1865، مثلاً، نجد أن نهر التيمز هو الرمز المهيمن على الرواية (وكل رواياته اللاحقة الآخر فيها رمز). فهذا النهر يعمِّد مدينة لندن بما يأتي إليها من مدّ مقبل ليحمل بعيدًا قاذورات المدينة (إيحاءً بخطاياها) في الجزر. وبطل الرواية يغرق و(يولد مجددًا) - بهوية مختلفة - في النهر. إن البعد الشِّعري في الروايات اللاحقة يُثري نصوص دِكنْز، غير أن الأهم من ذلك هو أنه يمهد الطرق أمام روائيين آخرين لاقتفاء أثره واستكشافه. وكما هو شأن كل الأدباء العظام، فإن دِكنْز لم يكتب رواية عظيمة فحسب، بل صنع رواية عظيمة، ربما بيدين أخريين.

السبب الثاني وراء عظمة دِكنْز لا يتمثل في أنه أول روائي يجعل الأطفال أبطالاً وبطلات في رواياته (كما هو الأمر في رواية أوليفر تويست)، فحسب، وإنما تمثل أيضًا في جعل قارئه يتذوق كم هو هشّ وواهن ذلك الطفل، وكم أن نظرة الطفل إلى العالم

مغايرة لنظرة الشخص البالغ. وحين كان شابًا يافعًا، وأن حياته لن تكون طويلة (ولم تكن طويلة حقًا)، اختار صديقه الودود جون فوْستِر ليكون كاتب سيرته. فأوكل إليه بضع أوراق يصف فيها ما أسماه (احتضار روحي أسري). لقد وصفت تلك الأوراق معاناة دِكنْز الحادة حين كان طفلاً. فوالده الموظف في الأدميرالية، لم يتمكن قطّ من تدبير المال، وانتهى به المقام إلى أرخبيل مارشال، وهو سجن الغارمين. هذا هو الإطار العام في روايته (دوريت الصغيرة)، وهو موقع مألوف عند دِكنْز حين كان في سن الحادية عشرة، وفي الوقت الذي كان فيه والده يتعذب من وراء قضبان السجن، طلب إليه أن يعمل في لصق العلامات التجارية على عبوات أصباغ الأحذية في معمل يغص بالجرذان على نهر التيمز لقاء ستة شلنات في الأسبوع. عمل وحشي، لكنه فوق كل شيء كان عملاً أحرقه، فلم تندمل جراحه قطّ. وعلى الرغم من أنه كان أذكى الصبيان، إلّا أنه لم يحظ بالتعليم الجدير بذكائه. فقد ارتبكت أيام دراسته ارتباكًا شديدًا، وانتهت وهو في السادسة. كان ذلك العار عبئًا ثقيلاً أيضًا. فقد وصفه مجايلوه باستمرار بأنه (وضيع) و(سوقي غير مهذب) حتى في خبر نعيه في صحيفة التايمز. إن اهتمام دِكنْز المركزي بالأطفال ينطوي على إيمانه بأنهم ليسوا صغارًا فحسب وإنما يملكون شيئًا ينبغي على البالغين أن يتطلعوا إلى امتلاكه. لقد آمن دِكنْز إيمانًا قويًا وراسخًا في قول المسيح: «ما لم تصبح كالأطفال، فلن تدخل ملكوت السماء»، كما أنه كتب (حياة المسيح) لأطفاله.

الحق، إن حياة دِكنْز المبكرة كانت مأثرة بطولية قوامها التعليم الذاتي والتقويم الذاتي. فقد حصل على وظيفة كتابية وتعلم الاختزال وعمل مراسلاً في مجلس العموم البريطاني. وأصبح مرآة عصره المتغير. وهذا هو السبب الثالث الذي يدفعنا إلى عدّه أديبًا عظيمًا. فلم يسبقه أي أديب آخر في شدة حساسيته تجاه زمانه، إذ كان زمانه مرحلة من مراحل النمو المتفجر في لندن، المدينة التي يتضاعف عدد سكانها كل عشرة أعوام، مسببة بذلك قفزات هائلة إلى أمام وأزمات بلدية ضخمة. كما أن ثلاث عشرة رواية من روايات دِكنْز الأربع عشرة الرئيسة تدور أحداثها في لندن. أما الرواية الرابعة عشرة التي لا تدور أحداثها في لندن فهي رواية (أوقات عصيبة) 1854، وهي قصة إضرابات وخلافات في المنطقة المحيطة بمدينة مانشستر، التي يطلق عليها المؤلف عبارة (ورشة العالم). لقد وضع دِكنْز إصبعه بقوة على نبض إنكلترا، وادرك التغير الهائل الذي من شأن شبكة السكك الحديد أن تحدثه حين تمتد على طول البلاد وعرضها في أربعينيات القرن التاسع عشر، وتحل محل عربات الركاب والبريد القديمة (التي كانت في نظر دِكنْز عربات رومانسية). أما رواية (دومبي وولده) 1848، فتعالج أساسًا العالم الجديد المترابط ترابطًا مدهشًا بما أحدثته السكة الحديد، وإن كان ينطوي على فوضى واضطراب عظيمين.

النقطة الرابعة، إن روايات دِكنْز لم تعكس التحول الاجتماعي وحده، فقد كان أول روائي يقدر أن الرواية يمكن أن تغير العالم.

فالرواية يمكنها أن تنيره وتكشف عنه وتوصي به. يمكننا أن نعثر على مثال مدهش يقدمه دِكنْز في مقدمة (مارتن شوزلويت) إذ يقول فيها إنه حاول في كل رواياته أن يظهر الحاجة إلى (تطوير الصرف الصحي العام). وهذا قول غريب موجه إلى قراء يوشكون على قراءة رواية مثل (البيت الكئيب)، مثلاً. لكن أنظر إلى مستهل الرواية ذائع الصيت:

«لندن. انتهى مؤخرًا عيد القديس ميكائيل ورئيس مجلس اللوردات يجلس في حانة لينكولن. طقس عنيد في تشرين الثاني. فالوحول الكثيرة تغطي الشوارع وكأن المياه انسحبت توًا من على وجه الأرض، وأنه ليس من المدهش مقابلة ميغالوسوروس (نوع منقرض من أنواع الديناصورات) الذي يبلغ طوله أربعين قدماً أو نحو ذلك، وهو يخوض مثل سحلية عملاقة ليرتقي تل هولبورن. الدّخان يهوي من المداخن، مسببًا رذاذًا ناعمًا أسود اللون، وحاويًا سخامًا كبيرًا كنتف الثلج، ذاهبًا إلى حداد - وهو ما قد يتخيله المرء - بسبب موت الشمس».

باختصار، كلمة القذارة نجدها في كل مكان. (الوصول في الشارع هي أساسًا قذارة الجياد وبراز البشر)، وهكذا، فإن الكثير من القاذورات في الجو حجب الشمس. كما أن رفيق القاذورات الحتمي هو المرض. ثمة مرض يضرب أطنابه في كل مكان من الرواية، فهو يقتل الطفل الصغير (جو) كناس

الشوارع، ويشوه البطلة. لقد ظهرت أولى حلقات رواية (البيت الكئيب) في سنة 1852. وبعد ستة أعوام، بدأ المهندس جوزيف بازالجيت تأسيس نظام المجاري تحت شوارع لندن.

سوف يختفي ذلك (الوحل). وليس مما هو بعيد الاحتمال القول إن دِكنْز ساعد كثيرًا على إصلاح نظام الصرف الصحي الفكتوري الكبير وإن لم يكن قد حفر أنملة واحدة في تربة لندن ولا رفع بلاطة أو انهمك في لحم أنبوب معدني. إننا ما نزال نقرأ رواية (البيت الكئيب). وفي كل مكتبة من مكتبات لندن توجد نسخ معروضة للبيع. كما أن سكان المدينة ما يزالون يسيرون - من دون أن يعلم كلهم - فوق نفس ذلك النظام الذي وضعه أسلافنا تحت أقدامنا.

أخيرًا، وهذا هو الأهم، فإن أحد الأشياء التي تمنح روايات دِكنْز جاذبيتها الدائمة يتمثل في إيمانه النزيه بطيبة البشر الأساسية. طيبتنا نحن، صحيح أن ثمة أوغادًا (وصحيح أن من الصعب تنظيم دفاع عن القاتل بيل سايكس في رواية أوليفر تويست)، إلّا أن دِكنْز، على وجه الإجمال، يؤمن إيمانًا عميقًا بالإنسانية، وطالما راوده الشعور بأن الناس طيبون في أعماقهم. إن هذا الإيمان بطيبة البشر يعدّ الملمح الرئيس في أشهر مؤلفاته (ترنيمة الكرِسمِس) 1843، أما إينبزر سكروتش فهو بخيل قاسي الفؤاد لا يعير اهتمامًا إن مات الفقراء في الشارع خارج بيته. ويسأل: أليس ثمة ورش؟ لكن حتى سكروتش نفسه، فيمكنه، عندما يتأثر ويحزن أن يتحول إلى إنسان طيب، إلى أبٍ ثانٍ لـ (تيني

تيم) المعاق ورب عمل كريم لبوب كراتشيت والد تيم. إن هذا التحول (العاطفي) لحظة بالغة الأهمية في معظم قصص دِكنْز. ولو سألته وشعر أنه قادر على الإجابة جوابًا مباشرًا فلربما قال بأن هدف كل كتاباته، الروائية والصحفية، هو تغيير القلوب أو في الأقل جعلها أكثر رقة. وقد نجح في هذا أكثر من معظم الأدباء. حتى في يومنا.

غير أن دِكنْز كان في وسعه أن يقر أنه لم يكن بأي شكل من الأشكال رجلًا مثاليًا. فعلى الرغم من أن معظم رواياته تنتهي بزواج سعيد، إلّا أنه لم يكن أفضل الأزواج أو الآباء. فبعد أن أنجبت له زوجته عشرة أطفال في عشرين سنة، تخلص منها واتخذ له امرأة تصغره بعشرين سنة، فكانت مناسبة له أكثر من الأولى.

لقد كان دِكنْز حتى في ظل المعايير الفكتورية رجلًا عنيدًا ومتشبثًا بآرائه الخاطئة أحيانًا في القضايا والأفكار والأهواء الاجتماعية. إلّا أن هذا العناد تطغى عليه معتقداته المثيرة للإعجاب الخاصة بالتقدم وقدرة الجنس البشري على صنع عالم أفضل، إن وضع البشر (قلوبهم) عليه. إن عالمنا هو هذا. أحسن مما كان سابقًا، وهذا إلى حد ما بفضل تشارلز دِكنْز. هذا هو في النهاية السبب في أن رواياته عظيمة الشأن. (تمامًا) كما يجب أن يردد من هو نسيج وحده (وربما يتذمر إن تجرأت على التفكير خلاف ذلك).

الفصل التاسع عشر



حياة في الأدب

الأخوات برونتي

يمكن أن تكون حياة الأخـوات برونتي: شارلوت (1816 – 1855)، إميلي (1818 – 1848)، وآن (1820 – 1849). موضوع حبكة رواية مثيرة. فهن بنات رجل عصامي مدهش يدعى باتريك برانتي، وهو واحد من عشرة أطفال لفلاح إيرلندي معدم. غير أن باتريك تمكن من الالتحاق بجامعة كمبرج بقوة ذكائه وعمله وبقدر كبير من الحظ. وعقب تخرجه رُسم قسًا في كنيسة إنكلترا وبدّل اسمه، إذ تسَمّى برونتي، وهو أحد ألقاب لورد نيلسون. ففي ذلك الوقت لم يكن كل فرد يهوى الإيرلنديين، وكانت الانتفاضات وسفك الدماء على قدم وساق. ثم تزوج

زواجًا حسنًا، وفي سنة 1820 تمكن من الحصول على رزق (وهو ما كان يطلق على الوظائف الدينية) في مقاطعة يوركشاير، في منطقة بنين السبخة التي لا تبعد كثيرًا عن بلدة Keighley وهي بلدة تنتج المنسوجات. وعاشت الأسرة في بيئة برية على جهة والثورة الصناعية على الجهة الأخرى.

إن مصطلح (رزق living) لم يستخدم استخدامًا صحيحًا، فقد كان بيت القسيس اللطيف في هاورث منطقة موت. فزوجة باتريك التي أنهكها الحَمْل ستّ مرات، توفيت وهي في أواسط الثلاثينيات وكانت آن يومئذ طفلة رضيعة. وتوفيت الشقيقتان الأكبر سنًا في سن الطفولة. ومن بين الأخوات الثلاث اللواتي بقين على قيد الحياة، لم تبلغ أي واحدة منهن سن الأربعين، إذ عاشت شارلوت حياة أطول ولكنها لم تبلغ التاسعة والثلاثين لتحتفل بعيد مولدها. أما الابن، وأمل الأسرة الأكبر، برانويل، فقد سلك حياة السوء مدمن خمر ومتعاطي مخدِّرات، ليقضي نحبه وهو يهذي، في الحادية والثلاثين.

وهكذا، فإن الأطفال جميعًا إما وافتهم المنية أو قضى عليهم المرض (مرض التدرن الرئوي). إلّا أن والدهم، ويا للمفارقة! وهو رجل فقير عاش حياة أطول من حيواتهم كلهم، فهل أثار لهذا السبب موضوعًا لم يكن ثمة داعٍ له؟

لو قُيِّض لأسرة برونتي أن تكونَ سعيدة وموفورة الصحة والعافية ومرفهة وعاشت حياة طويلة مثل ابنة ذلك القسيس المشهور جَيْن أوْستِن (التي بلغت الحادية والأربعين عندما وافتها

المنية)، فما وجه الاختلاف في الروايات التي لم تؤلفها الأخوات برونتي في ذلك العَقد من الزمان الذي لم يعشنه، كبير جدًا.

يبدو هذا، في الأقل، مؤكدًا، فقد كنّ كلهن يتطورن، بوصفهن فنانات، تطورًا سريعًا مذهلًا حتى اللحظات الأخيرة من حياتهن القصيرة.

تشكل هاورث وبيت القسيس والكنيسة والمقبرة المجاورة مناخ رواية الأخوات وعالمها الصغير. ولم تتحرر من ذلك العالم أي من الأخوات الثلاثة، وإنما أنفقن حياتهن برمتها في نطاق حدود أبرشية والدهن. وتتضح عدم مشاهدتهن إلّا جزءًا من العالم الكبير وضوحًا شديدًا في رواياتهن. فالحدث كله في رواية (مرتفعات ويذرنغ) لإميلي برونتي 1847، مثلًا، يدور في منطقة قطرها عشرة أميال من البيت العتيق الذي تحمل الرواية عنوانه، وهذا ما يجعل تلك البقعة الصغيرة من الأرض تترك فراغات في السرد. في بداية القصة، يذهب السيد إيرنشتو إلى ليفربول ويعود منها (مسافة تقدر بستين ميلًا ذهابًا ومثلها إيابًا) ومعه لقيط - في سن الرضاعة اسمه هيثكلِف - قُدّر له أن يطيح بالمنزل الذي تبناه. ولو كتب الرواية غير إميلي برونتي، لكنّا قرأنا شيئًا عن (جذور) هذا الطفل الغريب، أو في الأقل، عن المكان الذي عثر إيرنشتو فيه على هذا الطفل الشارد، في ميزاب من ميازيب ليفربول على حد زعمه زعمًا يفتقر إلى الإقناع. هل تراه طفلًا غير شرعيّ وغير معترف به من أم غجرية؟ إن إميلي لا توضح لنا هذا كله. لماذا؟

السبب الأكثر مدعاة للإقناع هو أنها لم تكن تعرف شيئًا عن ليفربول، ولم تشأ الانتقال بقصتها إلى منطقة لا تعرفها. إن مثل هذه النقطة في حبكة (مرتفعات ويذرنغ) تخصّ (سنوات هيثكلِف الضائعة)، وحين يسمع هيثكلف كاثي وهي تخبر نيلي (شخصية أخرى من شخصيات الرواية)، بأنها تنوي الزواج بلنتون، يهرب هيثكلف من دون أن يكون لديه أي فلس واحد في جيبه، غير أنه يعود أدراجه بعد ثلاثة أعوام ثريًا، واسع الاطلاع، مهندمًا، وسيدًا مهذبًا. كيف حدث كل هذا؟ إلى أي مكان ذهب يحصل فيه مثل هذا التغيير؟ الرواية لا تفصح شيئًا.

إن هذه (النقاط الضعيفة في الحبكة) يمكن أن ننظر إليها على أنها لمسات فنية، وضعت عمدًا لتكوّن ملامح في تصميم الرواية. إلّا أنها تشهد أيضًا بأن المؤلفة امرأة ريفية لا تهتم بالماديات وليس لديها دراية بالمناطق والمواقف التي يمكن أن يعود منها صبي ريفي جاهل، مثل هيثكلف الهارب، وقد اختلف اختلافًا غريبًا.

سافرت آن إلى لندن لقضاء يومين مرة واحدة في حياتها (لتثبت أنها مؤلفة روايتها الأولى). وتستخدم الروايتان اللتان كتبتهما (ولم يقدرهما أحد حق قدرهما منذ البداية)، تجربتها المحدودة جدًا في الحياة إلى أقصى حد. واستمدت المؤلفة أحداث السنتين اللتين أنفقتهما مربية لدى أسرة قرب مدينة بروك في رواية (أغنس غراي) 1847، التي تعد عملاً من أجمل الأعمال في الرواية الفكتورية، لتصور الذل والإحباط في محطة (ذلك الخادم الرفيع) في منزل من منازل الطبقة الوسطى. الشيء الآخر

الذي تعرفه أكثر من معظم النساء يخص الكحول. ولما كانت تعاني من مرض الربو، فقد أمضت وقتًا أطول في البيت وكانت طيّعة وسهلة الانقياد أكثر من شقيقتيها، وحصلت على وسام (السلوك الجيد)، في طفولتها، ويصعب أن نتصور شارلوت أو إميلي وهما تحصلان على مثل هذا الوسام. لهذا كانت آن هي التي ستهتم ببرانويل في نوبات سكره العنيفة وانقطاعه عنها، وتشكل هذه الحالة حبكة رواية آن (نزيل وَايِلْدفيل هول) 1848، التي تصور الإدمان على الكحول أدق تصوير في الرواية الفكتورية.

ثمة حقيقة تغيب عن الذهن في أغلب الأحيان تتمثل في أن الأخوات برونتي كنّ بنات رجل دين. هذه الحقيقة محبوكة في نسيج كتاباتهن، أحيانًا على نحو خفي. وسوف يتذكر معظم قراء رواية (جين إير) 1847، السطر الأول (لم يكن ممكنًا التنزه في ذلك اليوم)، وكذلك (الغرفة الحمراء) و(السيدة ريد المقرفة). إلّا أن القراء غالبًا ما يُدفعون دفعًا إلى تذكر الكلمات الأخيرة من الرواية وهي: «آمين، حتى وإن جاء عيسى المسيح!».

المهم أن نتذكر عند قراءتنا رواياتهن هو أن الشقيقات لم يخضعن لتعليم مؤسساتي. فقد أثبتت تجربتهن القصيرة في مدرسة (بنات القس عند جسر كوان) أنها تجربة كارثية أدت إلى وفاة الأختين الأكبر سنًا. وقد خلدت شارلوت المنطقة الفظيعة تخليدًا انتقاميًا باسم لوود في (جين إير). وبعد خمسة عشر عامًا لبثت تشعر بغُصة لأن المدرّسة السادية سددت لها ولشقيقتيها ضربة:

« لم نكن نملك أحذية طويلة الرقبة، فتغلغل الثلج في أحذيتنا وذاب فيها، وأصيبت أيدينا العارية من القفازات بالخدر وتورمت كما أقدامنا. أتذكر جيدًا الإزعاج الذي شتت أفكاري وتحملته جراء ذلك مساء كل يوم حين التهبت قدماي. وألَمَ انضغاط أصابع قدمي المتورمتين في حذائي صباحًا ».

بعد أن انتشر مرض التيفوئيد في المدرسة وتسبب في غلقها، تولى الأب تعليم بناته الثلاث الباقيات على قيد الحياة بنفسه في البيت على نحو استثنائي رائع. في هذه الأعوام الخمسة - التي ربما كانت أسعد سنوات حياتهن - أصبحت للشقيقات حرية كاملة في البحث كما يشأن في مكتبة البيت العامرة بالكتب. وقد حفزتهن الكتب التي عثرن عليها، وعلى وجه الخصوص قصص سكوت الرومانسية وقصائد بايرون.

بحلول عام 1826 بدأت الشقيقات الثلاثة مع برانويل كتابة مسلسلات طويلة سرًا، بخط صغير لا يكاد يكون مقروءًا، عن عوالم متخيلة، كانت هذه (الشبكة الطفولية) قد بدأت أول الأمر بوحي من ألعاب برانويل المتمثلة بالجنود. وكان السرد يتراوح بين أماكن بعيدة بعد أفريقيا ومن أبطالها من هو من جنود برانويل وولنغتون. الملاحظ أن البطولة الفائقة للشخصيات في أماكن متخيلة مثل (أنغريا) و(غوندال) تظهر في روايات لاحقة في شخصيات مثل إدوارد روشستر و(الأكثر

إثارة) هيثكلف - الذي يشير، كما هو اسمه - إلى أنه العنصر الأصعب والأقل إنسانية في مشهد إميلي عن الأراضي السبخة الأثيرة لديها.

ما الذي ينبغي على نساء شابات ذكيات ذكاءً غير مألوف كالأخوات برونتي أن يفعلن عندما يكبرن؟ يتزوجن مؤكدًا. فعندما يتوفى والدهن سيصبحن فقيرات، وتؤكد اللوحات القليلة والصورة الوحيدة لـ (لشارلوت) التي بقيت، أنهن جذابات من ناحية المظهر، وثمة عدد كبير من رجال الدين الشبان المتعلمين الذين يمكنهم الاختيار منهن. إلّا أن الشقيقات كن راغبات في ما هو أكثر من الزواج. فشارلوت، مثلاً، عرف عنها أنها رفضت عروضًا مبكرة للزواج. ووطدن غرامهن على تولي التعليم المنزلي الذي نقله والدهن إليهن. وهكذا أصبحت الفتيات الثلاثة مربيات: فمارست إميلي وشارلوت عملهن مدة قصيرة تخلو من السعادة، في حين قضت آن مدة أطول ملؤُها معاناة أشد.

في سنة 1842 سافرت إميلي وشارلوت إلى بروكسل للعمل في تعليم التلاميذ في مدرسة داخلية للطالبات خصوصًا، والهدف يحدوهما إلى تعلم اللغة الفرنسية وإتقانها. وكانتا تعتقدان أنّ ذلك سوف يساعدهما على تأسيس مدرسة خاصة بهما في يوم من الأيام. وفي بروكسل، وقعت إميلي فريسة الاكتئاب والحزن لابتعادهما عن مقاطعة يروكشاير والأراضي السبخة. كانت تعشق (البرية) أسوة بهيكلف وكاثي. ومن اللحظات الآسرة في رواية (مرتفعات ويذرنغ) تلك اللحظة التي تقارن فيها كاثي وهيثكلف أيامهما

الصيفية المفضلة. أما هي، فأيامها المفضلة هي تلك التي كانت فيها السحب تمخر عباب السماء مدفوعة بالريح وتصبح الأرض مرقطة. أما هيثكلف، فكان يحب الأيام الهادئة والرائقة والساكنة الريح. وهذا كله ليس مشهدًا نجده في رواية شارلوت.

غادرت إميلي بروكسل لتعود أدراجها إلى هاورث بأسرع ما تستطيع. فالبلد الأجنبي لم يخبئ لها أي شيء، في حين لبثت شارلوت سنة أخرى. ومن سوء حظها وحسن حظ الأدب في آنٍ واحدٍ أنها أُغرمت غرامًا عنيفًا بمدير المدرسة كونستانتين هجر الذي كان مهذبًا معها التهذيب كله بينما كان سلوكها معه، وهي التي ابتليت بحبه وعشقه، سلوكًا إن لم نقل سيئًا تمامًا فإنه كان طائشًا إلى حد بعيد. كان هجر حب حياتها. غير أن تلك التجربة التعيسة لم تشكل مادة لروايتها اللاحقة، فهذا روشستر يلعب لعبة القِط والفأر مع المربية، مثلاً، في (جين إير) ويثير إزعاجها. أما في رواية (فيليب) 1853، فيبدو هجر أكثر واقعية بوصفه ذلك الرجل الذي تعشقه لوسي سنو في أثناء عملها معلمة مدرسة داخلية ببروكسل. إن عنصر السيرة الذاتية يتصاعد في كلتا الروايتين المؤلفتين من البطلتين بصيغة ضمير المتكلم. نادرًا ما أنتجت قصةُ حبّ حزينة روايةً عظيمة. إلّا أننا عندما نعرف ماذا يكمن وراء هاتين الروايتين فسيساعدنا نحن القراء على تذوق تلك العظمة.

وبعد بروكسل، تجد الشقيقات الثلاثة أنفسهن وقد التمّ شملهن من جديد في هاورث، وقد أصبحن الآن في العشرينيات

من أعمارهنّ. إلّا أن تجاربهن في العمل كمربيات في بروكسل لم تنجح. غير أن الواضح أنهن ما زلن غير راغبات في عرض أنفسهن في سوق الزواج، فوطّدن العزم، كلهن، على كسب رزقهن بأنفسهن، وهو ليس بالعمل الهين على نساء في بواكير العصر الفكتوري.

فاتخذن قرارهن بممارسة التأليف. وفي إمكانهن في يوم من الأيام تأسيس مدرسة من الأرباح التي تحققها مؤلفاتهن. فقررن، ثلاثتهن، أن يتخذن أسماءً مستعارة ذكورية (وهي كورر، وأليس، وأكتون بِل) من أجل اقتحام عالم التأليف الذي كان يهيمن عليه الرجال كمؤلفين أو ناشرين. ودفعن النقود من أجل طبع ديوان شعري من نظمهن وبأسمائهن المستعارة، وأطلقنه في العالم وبدأن انتظارهن مترقبات ومؤملات. لكن لم تُبَعْ سوى نسختين من الديوان. غير أن الأجيال اللاحقة أصلحت من ذلك الوضع بالاعتراف بإميلي، على وجه الخصوص، شاعرة مهمة.

وفي سنة من السنوات المدهشة هي سنة 1847، نشرت الروايات الثلاث العظيمة لبرونتي. غير أنها لم تنجح من فورها. فقد وافق أكثر ناشر يفتقر إلى الأمانة في لندن على نشر (مرتفعات ويذرنغ)، و(أغنس غراي)، وهما روايتا إميلي وآن الأوليان (وكانتا مكتوبتين باسمي رجلين مستعارين). وبسبب سوء معاملة الناشر غرقت الروايتان من غير أثر ومن غير أن يدفع لهما فِلسًا واحدًا. وبعد وفاة المرأتين بزمن طويل ظهرت الروايتان

وأصبحتا من روائع الأدب الروائي في العصر الفكتوري. إلّا أن ذلك جاء متأخرًا على المؤلفتين.

لكن شارلوت كانت أوفر حظًا، فقد رفض الناشر أن ينشر الرواية التي أرسلتها إليه. ومع هذا، فقد كتب لها ملاحظة تفيد بأن دار النشر مهتمة جدًا برؤية كتابها اللاحق. فما كان منها إلّا أن أرسلت إليه روايتها (جين إير) وذلك بعد بضعة أسابيع قليلة، فأصبحت واحدة من أكثر الروايات رواجًا ووجدت نفسها مؤلفة اليوم، وسهر الروائي وليم ميكبيس ثاكري، أسوة بالآخرين، وهو يقرأ رواية المربية الصغيرة التي قبلت أن تتحدى العالم وتفوز بالرجل الذي أحبته بعد أن وافق على التخلي عن المرأة المجنونة (زوجته الأولى) في الغرفة العليا التي (روضته) على طريقة شمشون، وأفقدته بصره وإحدى يديه.

وافت المنية إميلي بعد بضعة أشهر ولم تبلغ الثلاثين، ومن غير أن تفرغ من تأليف روايتها الثانية التي ساد الاعتقاد أنها كانت تشتغل على تأليفها. كما توفيت آن أيضًا وهي في سن الثامنة والعشرين، بعد خمسة أشهر من وفاة شقيقتها. ولقيت روايتها الثانية (تريل وَايِلْدفيل هول) كما الأولى، معاملة سيئة من الناشر. وكانت وفاة الأختين بسبب مرض التدرن.

أما شارلوت فعاشت ستة أعوام أُخَر، وكانت بدورها البنت الوحيدة التي تزوجت في الأسرة بعد أن وافقت على الزواج بالخوري الذي كان بمعية أبيها. ولم يمض وقت طويل حتى وافتها المنية بدورها وهي في الثامنة والثلاثين بسبب مضاعفات

في الحمل. ودفنت في مقبرة الأسرة في هاورث، وكانت بذلك إحدى الشقيقات الثلاث التي خلفت وراءها مجموعة من الروايات التي ستظل خالدة إلى الأبد.

الفصل العشرون



من تحت الدثار

الأدب والأطفال

لنعلب لعبة استُغُمَاية أدبية قليلاً. أين يختبئ الطفل في مسرحية هاملت؟ أين الصغار في (بيولف)؟ في العام 2012 فازت رواية (كبرياء وهوى) في التصويت بأنها أكثر الروايات أثرًا في اللغة الإنكليزية. أين الأطفال في قصة أوستن التي تدور حول أسرة بينيت؟ أخرج، أخرج حيثما كنت! سوف تبحث بلا طائل.

إذا كان الطفل المثال في نظر الو الدين التقليديين قد (شوهد ولم يسمع) في تاريخ الأدب الطويل، فإن الطفل على مدى قرون لم يشاهد ولم يسمع. صحيح أن الأطفال حاضرون هناك، إلّا أنهم غير مرئيين.

ظهر أدب الأطفال - بمعنيين اثنين هما كتب للأطفال وكتب عن الأطفال - بوصفه صنفًا مميزًا من القصة في القرن التاسع عشر. ويمكن إرجاع الفضل في الاهتمام (بالطفل) بوصفه جديرًا بالكتابة عنه وله إلى شخصيتين رئيستين في الحركة الرومانسية وهما جان جاك روسو ووليم وُردزوِث، ففي كتاب (إميلي) 1762، للمؤلف روسو - وهو كتاب صغير أشبه بالدليل إلى تربية الطفل وتعليمه مثاليًا - وفي قصيدة وُردزوِث التي تنحو منحى السيرة الذاتية الطويلة (المقدمة) The Prelude التي صدرت بعد (إميلي) بقرن من الزمان، فإن الطفولة هي المرحلة العمرية التي (تُشكّلُنا). وعلى حد تعبير وُردزوِث، فإن الطفل هو أبو الرجل. وهو ليس هامشيًا، وإنما في وسط الحياة البشرية.

لاهتمام وُردزوِث بالطفل وجهان اثنان. الأول هو أن تجربة الطفولة كانت (تكميلية)، ويمكن أن تكون أيضًا صادمة و(مشوهة). في قصيدة وُردزوِث (والطفولة هي مقدمة لسن البلوغ) يحاجج الشاعر بأن علاقاتنا بالعالم من حولنا تؤسَّس في الطفولة. وفي حالة الشاعر نفسه فإن علاقاته الحميمة بالطبيعة هي التي أُسِّست في الطفولة.

أما المظهر الثاني فهو إيمان وُردزوِث الديني بأن الطفل كان (أنقى) من الشخص البالغ لأنه كان قبل وقت قصير جدًا في رفقة الربّ. ويأتي الإعلان عن هذا الإيمان في قصيدته (غنائية: ما يفصح عن الخلود). تؤكد القصيدة أننا نأتي إلى العالم (مقتفين سحب المجد) التي تتناثر رويدًا رويدًا بمرور السنين.

يوحي مصطلح (الكبر) بالإضافة كما هو معروف: فنحن نصبح أقوى وأكثر معرفة ومهارة. وفي بريطانيا وأميركا، لا (ننضج) بما يكفي إلّا حين نصل إلى سن معينة، فنتمكن من مشاهدة الأفلام ونتعاطى بعض المشروبات الروحية ونقود السيارات ونتزوج أو ندلي بأصواتنا في الانتخابات. بَيْدَ أنّ وُردزوِث كان يرى الأمور غير هذا المرأى. فالكبر لا يعني له الحصول على شيء ما، بل فقدان شيء آخر أكثر أهمية.

كما رأينا في الفصل الثامن عشر، فإن وريث وُردزوِث في ضوء الإيمان المشترك بأولوية الطفولة في التجربة الإنسانية هو تشارلز دِكنْز، وهل هناك غيره؟ ففي رواية دِكنْز الثانية (أوليفر تويست)، المؤلفة في أواسط العشرينيات من عمره 1837 - 1838، يهاجم الكاتب القانون الجديد الذي صدر مؤخرًا وزاد من صعوبة اعتماد الفقراء على المساعدة العامة، وذلك لتحفيز أفراد المجتمع (العاطلين) على العثور على عمل مفيد والتخلص من الإعانة البلدية. وهذه هي إحدى الدورات المستمرة في التفكير السياسي عن (دولة الرفاهية).

لكن كيف تمكن دِكنْز من صياغة نقده الموجه إلى بريطانيا القاسية؟ الجواب هو بمتابعة (التقدم) الذي يُظهره الطفل الصغير في تحوّله من يتيم في (ملجأ الفقراء) مرورًا بتنظيفه المداخن وهو قاصر، وصولاً إلى مرحلة التتلمذ على الجريمة. أتريد أن تعرف السبب الذي يجعل المجتمع على ما هو عليه؟ أنظر إلى أسلوب معاملتك أطفالك. وكما قيل (فكما تزرع... تحصد). لقد آمن

دِكنْز أن شخصيته بوصفه إنسانًا وفنانًا تشكلت بما حدث له قبل أن يبلغ الثالثة عشرة، وطلب من كاتب سيرته أن يوضح تلك النقطة. وبعد رواية (أوليفر تويست) يمكننا أن نتابع فكرة وُردزوِث في أن تجارب الطفولة هي التي تَعِدّ الأطفال للحياة في مؤلفات شارلوت برونتي، و(خاصة في جين إير 1847)، وتوماس هاردي (وخاصة في جود الغامض 1895)، ودي. إج. لورنس (أنظر: أبناء وعشاق 1913)، وصولاً إلى وليم غولدنغ (في روايته سيد الذباب 1954)، ولايونيل شرايفر (في روايته نحن مضطرون إلى أن نتكلم عن كيفن 2003).

باختصار، لقد (عثر) الأدب على طفل في القرن التاسع عشر ولم يفقد اهتمامه به قطّ.

لقد تحدثنا، حتى الآن، عن كتب من تأليف البالغين وموجهة للبالغين، وتدور عن الأطفال. إلّا أن ثمة نوعًا من الكتب المفيدة للقراء الأطفال وللقراء الأكبر سنًا، حتى وإن لم تكن هذه الكتب الموجهة أصلاً للفئة الثانية أعلاه. فعلى سبيل المثال، هناك روايات (مغامرات أليس في بلاد العجائب) للويس كارول 1865، وهكلبري فِن لمارك توين 1884، وسيد الخواتم لمؤلفها جَي. آر. آر. توكلين 1954 – 1955. يمكن أن نقرأ هذه الروايات أمام الأطفال مثلما يمكن للقراء الأكبر سنًا قراءتها أيضًا. ويستحسن أن نُذكّر أنفسنا في هذه المرحلة بأن (الطفل) تعريف فضفاض. ففعالية القراءة والاستماع والفهم عند الطفل في سن الخامسة تختلف عن مثيلاتها عند الصبي في مرحلة المراهقة. وللمكتبات

أقسام منفصلة مخصصة لهم. وبغض النظر عدد الشموع المثبتة على قالب حلوى عيد ميلادنا، فإن ثمة طفلاً حقًا في أعماقنا كلنا. وهذه الكتب الثلاثة تشبع القراء (أو المستمعين) من سن السابعة حتى السبعين.

كتب لويس كارول المحاضر في جامعة أوكسفورد، والمتخصص في فقه اللغة كتابه المعروف (كتب أليس) من أجل بنات أحد زملائه الذكيات. وتخبرنا القصة التي كتبها لتسلية الصغار في قارب ينحدر في عصر يوم من أيام الصيف، أسفل النهر، عن فتاة تلحق أرنبًا أبيض في جحر داخل الأرض. وفي القاعة القريبة تحت الأرض التي تجد نفسها فيها، تحتسي جرعة من شراب يجعلها تصغر حجمًا وتتضاءل في حين تأكل قطعة حلوى فتجعلها عملاقة. ثم تطوف في عالم يحتشد ببالغين مملوءين بالأسرار، وأحيانًا يتصفون بالعنف. إن قصة كارول هي حكاية خرافية عن محاكمة (الكبار) وبلاياهم، وقد افتتن بها دومًا القراء الصغار الذين كانوا يمرون بتلك التجربة. غير أن الحكاية تشتمل أيضًا على أشياء لا عدّ لها ولا حصر تثير اهتمام زملاء كارول الجامعيين وتُسلّيهم، محاكاة للقصائد، (بما فيها خدعة مضحكة ينفذها روبرت ساوذي في موضوع التقدم في السن)، وغيرها من مختلف أنواع الأحجيات الفلسفية.

أما رواية مارك توين (هكلبري فِن) فهي أشد الكتب إثارة للإعجاب، وهي مكتوبة أميركيًا عن الطفل وموجهة إليه. قصتها بسيطة، فهذا (هَك) صديق توم سوير في إحدى القصص الأولى

يهرب برفقة عبد أميركي من أصل أفريقي يدعى جيم. ويركب الاثنان على ظهر طوف بائس على امتداد نهر المسيسيبي إلى حيث يجد جيم، مؤملاً، حرية. ويظهر توم سوير في الفصول الأخيرة الشديدة الإضحاك.

ويحصل مارك توين على كيس مملوء بالرسائل عن (توم وهَك) من صغار القراء، يبلغ بعضهم التاسعة من العمر، ومعظمهم في الثانية عشرة تقريبًا. لقد أحبوا قصاصات الصبيان واستهوتهم. وكان هكلبري فِن محبوبًا إلى أبعد الحدود في صفوف القراء الصغار حتى أن الرواية مُنعت من المكتبات العامة الأميركية خشية أن يقلد الصغار أسلوب هَك في التكلم كلامًا يحتشد بالإغلاط النحوية وحبّ الأكاذيب. لكن بمرور السنين ومنذ لائحة الحقوق المدنية لعام 1964، انجذب القراء البالغون بوصف توين الدقيق للعلاقة بين هك وجيم، الأميركي من أصل أفريقي، والطريقة التي كانت تصحح بها أهواء البطل الصغير العنصرية على نحو تدريجي. هذا الموضوع هو من مواضيع البالغين، إلّا أنه على الرغم من ذلك ينسجم والملذات التي تمنحها القصة للقراء من مختلف الأعمار.

أما رواية (سيد الخواتم) فتُقلّب النظر في الصراع الدائم بين الخير والشر، كما هو الحال في الأعمال الأخيرة لفيليب بولمان وتيري براتشيت. للكاتب الأخير جمهرة من القراء البالغين. غير أن قصة توكلين عن الصراع الملحمي بين لورد سارون أسمر اللون في سعيه من أجل السيطرة على وسط الأرض وسكانها

من البشر والأقزام والمخلوقات الخرافية الآدمية الشكل تتصف ببعد آخر. لقد كان تولكين أكثر نقاد الأدب مدعاة للاحترام في ميدان اللغة الإنكليزية القديمة والوسطى في زمانه. وكان أيضًا ضليعًا وخبيرًا في موضوع (بيولف) (أنظر الفصل الثالث). أما روايته (سيد الخواتم)، فقد أبقت الأطفال ساهرين ليلة إثر ليلة، ولكنها من جهة أخرى داعبت عقول زملاء توكلين من الأساتذة والباحثين. وكان قد ناقش مشروع كتابه أول مرة في محيط حانة من حانات أكسفورد البهيجة.

إن البحث في معنى (أدب الأطفال) يثير أسئلة مدهشة. لنتأمل ثلاثة من هذه الأسئلة. كيف يمكننا نحن الأطفال اكتساب المهارات الأساسية المطلوبة (لفهم) الأدب؟ فنحن لم نولد متعلمين. وتجربتنا الأولى في الأدب كانت عن طريق الإصغاء، إذ كنا في الثانية من أعمارنا نستمع إلى قصص ميعاد النوم وأغاني الأطفال مثل (جاك وساق نبتة الفول)، و(ثلاثة فئران عمياء). وكانت الصور الإيضاحية لهذه القصص تلفت أنظار الأطفال إلى الصفحة. ثم أصبحت الحكايات والأغاني الصغيرة أكثر تعقيدًا، والرسوم الإيضاحية تفتقر إلى العنصر الأساس فيها بمرور الشهور. وبات روالد داهل الأديب المفضل في ميعاد وقت النوم في حين باشر دكتور سيوس كتابة أغاني الأطفال.

يتعلم العديد منا القراءة وحب الأدب في المنزل، وكانت قصة ميعاد وقت النوم إحدى المكافآت التي نحصل عليها بعد انقضاء النهار. ويستمر الأطفال على القراءة (برفقة) آبائهم

(أو أحيانًا برفقة شقيق أكبر سنًا). بدلاً من أن يقرأ الآباء (لهم). وثمة مرحلة ثالثة يمر بها عدد كبير من الأطفال وهم يتقدمون في السن، فيتعلمون القراءة بأنفسهم تحت الدثار والمصابيح اليدوية في أيديهم بعد انطفاء الأنوار. تميل الكتب التي طالعناها ونحن أطفال، إلى أن تكون أعزّ رفاقنا الأدبيين في الحياة.

ثمة مظهر آخر في أدب الأطفال يجعله متميزًا عن أدب البالغين. فالكتب غالية الثمن، ولا يملك الأطفال ما يكفي من النقود لصرفها. فالرواية الحديثة تكلف في السنوات المائة الأخيرة مبلغًا كبيرًا من معدل دخل الفرد الأسبوعي. وقد كان الأطفال على مر السنين من ذوي الجيوب الخاوية. لهذا يميل أدب الأطفال إلى أن يكون هناك من يشتري هذا الأدب لهم وليس هم الذين يشترونه. لقد كان الفكتوريون مولعين خصوصًا بما كان يدعى (المكافآت) المتمثلة بالكتب المهداة لهم تقديرًا لحسن سلوكهم، (وتمنح لهم في مدارس الآحاد). لقد بقي أدب الأطفال خاضعًا لسيطرة البالغين ورقابتهم من أجل أن يسلكوا ذلك (السلوك الجيد)، وذلك كله لأن الأطفال ليس لديهم نفوذ يذكر.

الأطفال بطبعهم يفضلون الحلوى على الدواء. وحين كان تشارلز دِكنْز في السادسة من العمر ويقدر على توفير القليل من النقود، فإنه كان ينفق ذلك المال بإسراف على ما كان يدعى يومئذ (penny bloods)، وهي قصص مصورة تدور عن الجريمة والعنف تباع ببنس واحد. وكانت إحدى تلك القصص عن الجرذان، فظلت تؤرقه طوال حياته.

وهذا كله يقودنا إلى الظاهرة الأكثر إثارة للانتباه في أدب الأطفال الحديث، وهي ظاهرة جَي. كي. رولنغ. لقد بلغت عدد نسخ مبيعاتها من سلسلة كُتبها (هاري بوتر)، التي صدرت منها سبعة أجزاء، نصف مليار نسخة. ويكمن جزء من نجاحها في أنها رفضت أن تقولب نفسها في أي قالب. فأطلقت على نفسها (جي. كي. رولنغ) لتتجنب (وصفها) بأنها مؤلفة كتب (للصبيان)، أو (للصبيات)، وتدور سلسلة رواياتها حول هيرميون بالقدر نفسه الذي تدور حول هاري. وبمرور الأعوام، تجنبت بكل فطنة ودهاء فخ (الفئة العمرية). ففي الجزء الأول (هاري بوتر وحجر الفيلسوف) الصادر سنة 1997، يختبئ البطل وهو طفل مشاكس في سن الحادية عشرة في خزانة ثياب تحت الدرج. وفي الجزء السابع والأخير من هذه السلسلة (هاري بوتر وقداس الموت) نجد البطل ورفاقه يناهزون السابعة عشرة. فيعطيه فلير شفرة حلاقة سحرية (هذه الشفرة توفر لك أنعم حلاقة) – على حد تعبيره –. تمثل هذه الشفرة دخول هاري عالم البالغين مثلما تمثل مكنسته الأولى دخوله عالم السحر.

إن أدب الأطفال – الذي لم يكن معروفًا قبل مائة وخمسين عامًا – بات اليوم على ما توضحه رولنغ ليس مجرد مشروع يدر أموالًا طائلة، وإنما هو المجال الذي تحدث فيه أكثر الأشياء إثارة للاهتمام للقراء على تباين فئاتهم العمرية. إنه أدب ينشأ نشأة مثيرة، فواصل القراءة.

الفصل الحادي والعشرون



زهور الانحطاط

وَايِلْد، وبودلير، وپرُوسْت، ووِتمان

بحلول أواخر القرن العشرين تبدأ صورة جديدة للأديب باحتلال مركز خشبة المسرح في بريطانيا وفرنسا، (المؤلف بوصفه غندورًا)، ولم يعد الأدباء فجأة مجرد أدباء فحسب، وإنما (مشاهير) أيضًا. وكانت ثيابهم وتصرفاتهم مدروسة بعناية أيضًا. وخاضعة للتقليد، وملاحظاتهم الذكية يعاد استعمالها وتكرارها. وكانت شخصياتهم محط إعجاب يوازي الإعجاب بكتاباتهم. أما المؤلفون فقد أدّوا من جانبهم دورهم الذي يوازي شهرتهم. وكما لاحظ وَايِلْد في روايته (صورة دوريان غراي)،

فإنه (لا يوجد في العالم سوى شيء واحد أسوأ من الكلام عنه وهو ألّا تتكلم عنه).

يمكن أن نلاحظ تاريخيًا لورد بايرون بقميصه ممتاز العلامة وأنفته وترفعه بوصفه المؤلف الأول الذي انتشرت سمعته السيئة بسبب أسلوب حياته وصورته في حين كان موضع إعجاب بسبب قصائده. واتخذت البايرونية حياة جديدة في سنوات القرن الأخيرة بينما كانت الحقبة الفكتورية قد بدأت بالاضمحلال والمؤثرات الأدبية والثقافية والفنية الجديدة - خصوصًا تلك القادمة من فرنسا - تزعزع يقين الطبقة الوسطى الإنكليزية.

وفي أواخر القرن، كانت بريطانيا تشهد ظهور عبادة الشهرة الأدبية على يد كاتب فاق أقرانه وهو أوسكار فينغال أوفلا هيرتي ويلز وَايِلْد (1854 - 1900) الذي كانت حياته مدهشة. فمن حيث كونه شخصية مشهورة، نجد أن ما من مؤلف غيره أكثر نجاحًا منه في صنع الدعاية لنفسه. لكن المطاف الذي انتهى إليه يوضح المخاطر التي تنتظر الأدباء الذين كان أسلوب حياتهم يختلف اختلافًا شديدًا عمّا كان يُعتقد أنه (محترم) في ذلك الوقت. إن مصطلحات الغندورية والانحطاط والانحلال تمر مرورًا سهلًا في أذهان الرأي العام. صحيح ان وَايِلْد عبر الخط ولكن ليس قبل احتراقه احتراقًا رائعًا.

عند النظر إلى منجزات وَايِلْد الأدبية نظرة موضوعية نلاحظ أنها ليست كلها مؤثرة، فلديه أعمال أدبية لا مجال للشك فيها وهي مسرحية (أهمية الجد) 1895. ونشر رواية قوطية بعنوان (صورة

دوريان غراي) 1891، التي كانت رواية مثيرة في وقتها، ومثيرة للانتباه في يومنا بسبب معناها الضمني (أو المجازي) المفرط في التنميق فهي تروي حكاية (حلف فاوست) مع الشيطان الذي يبقى بموجبه البطل دوريان إلى ما لا نهاية (شابًا ذهبيًا) في حين تتلاشى وتضمحل لوحة تمثله شخصيًا موجودة في الغرفة العلوية (ما يرمز إلى حياته القاتمة والكئيبة). هذا وقد عالج مؤلفون آخرون هذا الموضوع معالجة أفضل، إلّا أن تلك المعالجات لم تكن قط أكثر استفزازًا من معالجة وَايِلْد.

ولد وَايِلْد في مدينة دبلن في عالم مثقف ثقافة رفيعة ذات مستوى عالٍ. فقد كان والده طبيبًا جرّاحًا متميزًا، وكانت والدته أديبة. أما اجتماعيًا، فقد كانت الأسرة تنتمي إلى الطبقة (الصاعدة) الإنكلو - إيرلندية، الطبقة البروتستانتية الاستعمارية. (غير أن وَايِلْد الذي لبث من الناحية الدينية يجمع بين الموقفين المتناقضين تحول واعتنق المذهب الكاثوليكي وهو يُحتضَر على فراش الموت)، وبعد أن تلقى الآداب الكلاسيكية في كلية ترنتي بدبلن، انتقل لإكمال تعليمه في الكلية المجدلية بأكسفورد حيث تأثر تأثرًا شديدًا برئيس كهنة علم الجمال وولتر باتر الذي كان يلقن طلابه الشبان بأن عليهم أن (يحترقوا دومًا بهذه الشعلة المتوهجة كالجوهرة). لكن لم يحترق أحد أشد احتراقًا من الشعلة المتوهجة كالجوهرة أكثر من وَايِلْد الشاب نفسه الذي عبّر في إحدى ملاحظاته الذكية الساحرة عن مذهب باتر (الفن من

أجل الفن) بقوله: «كل ما أرغب في توضيحه هو المبدأ العام القاضي بأن الحياة تحاكي الفن أكثر مما يحاكي الفن الحياة».

كما أكد وَايِلْد أيضًا أن الدين نفسه ثانوي بالنسبة للفن، فيقول: «أظنني أضع عيسى المسيح في مرتبة الشعراء»، وهذه ملاحظة لا تسُر النصارى المتمسكين بالفضيلة إلى حد التزمت. وفي مكان آخر، ادعى وَايِلْد ادعاءً أكثر استفزازًا إذ قال: «الكشف الأخير هو أن الكذب، وهو يقول بأشياء جميلة غير صادقة هو هدف الفن الصحيح»، وهذه ملاحظة لا تسُر المحامين. في هذه الملاحظات الجريئة، يقترب وَايِلْد من النظرية الفلسفية التي سميت في وقت لاحق باسم (الفينومينولوجيا) أو علم الظواهر، وهو علم للتعريف بأنه، من خلال أشكال الفن، نصوغ ونفهم العالم المفتقر للشكل من حولنا. وفي رأي وَايِلْد العابث، ثمة جوهر لما أسماه ماثيو آرنولد (الشاعر الذي أعجب به وَايِلْد أيما إعجاب) بصراحة عالية. لقد أدى دور الغندور وليس الأحمق قطّ.

تخرج وَايِلْد في أكسفورد قارئًا مدهشًا ومثقفًا ثقافة عالية، واحتفظ بتعليمه (احتفاظه بثيابه المفصلة عليه تفصيلاً دقيقًا) مستخفًا ومتبخترًا، وألقى بنفسه في عالم لندن الثقافي وأقام حفلات تكريمية في باريس ونيويورك عند ذهابه إليهما. كان كل فرد يريد أن يشاهد أوسكار وأن يسمع آخر ملاحظاته الاستفزازية، مثلاً ملاحظته لدى مشاهدته شلالات نياغارا التي تعد منطقة

سياحية مفضلة لقضاء شهر العسل إذ قال: « لا بد من أن هذه الشلالات تمثل ثاني أعظم خيبة أمل للعرائس الأميركيات ».

الأهم من هذا كله هو أنه رمى بنفسه في عالم صحافة القيل والقال والتقاط الصور. وكانت صوره ذائعة الصيت ذيوع صور الملكة فكتوريا في زمانه (الحق أنها لم تكن واحدة من المعجبين به كما يُظن، إذ كان ألِفرد لورد تينيسِن أكثر تمثيلاً لذوق الملكة). فكانت زهرة القرنفل الخضراء (الاصطناعية) المثبتة في عروته وستراته المخملية (الأنثوية) وشعره المتموج ومساحيق التجميل يبررها وَايِلْد كلها على أنها تمثل الهيلينية الجديدة، عصر أثينا القديمة والحب الأفلاطوني اللذين كانا موضع تقديره هو وباتر. لقد كان وَايِلْد تتويجًا للنرجسية و(للشباب الذهبي)، وبتقدمه في السن أصبح راعي الشباب الذهبي.

مثلت الأعوام التي أعقبت رواية (صورة دوريان غراي) ذروة حياته العملية، إذ كان يؤلف في تلك الأعوام المسرحيات لخشبة المسرح اللندني. فكانت الدراما الوسيلة المثلى لإبراز ملاحظاته الذكية. وتعد مسرحيته الأخيرة (أهمية الجد)، كما يوحي العنوان، نقدًا لذيذًا للأخلاق الفكتورية، (ما جعل الاسم إيرنست Ernest يصبح غير مرغوب فيه مؤقتًا)، في حين أن عنوان المسرحية يشتمل على كلمة Earnest بمعنى (الجد) وليس الاسم Ernest. وكانت للمسرحية حبكة هازلة، ويحتوي كل مشهد من مشاهدها تقريبًا على متناقضات مذهلة مثل:

أرجو ألّا تشتمل حياتك على ازدواجية،
متظاهرًا بالشر وأنت طيب طوال الوقت.
ذلك هو النفاق.

في حين كانت المسرحية تجذب مختلف الرواد خارج مسرح هايماركت بلندن، فقد تحول وَايِلْد إلى ما يشبه إبليس. فقد اتهمه والد عشيقه الشاب لورد إلفرد دوغلاس بأنه (لوطي) فما كان من وَايِلْد إلّا أن رفع قضية تشهير لكنه خسرها، فرفعت على الفور إجراءات لمحاكمته بتهمة (إهانة الرأي العام)، فأدانته المحكمة وحكمت عليه بالسجن مدة عامين مع الأشغال الشاقة، وأصبح يحمل الرقم C. 3. 3. وبعد إطلاق سراحه، كتب قصيدته (سجن القراءة) 1898. ما من شيء أكثر اتصافًا بالغندورية في القصيدة التي تنتهي نهاية كئيبة من النقد اللاذع الموجه إلى الحبيب الذي خانه:

كل الرجال يقتلون الشيء الذي يحبون
ليكن هذا مسموعًا
بعضهم يفعل بنظرة مريرة
وبعضهم يفعل بكلمة تملق
والجبان يفعل ذلك بقبلة
والشجاع بسيف!

كتب وَايِلْد في سجنه اعتذارًا عن حياته وهي قصيدة De Profundis (من الأعماق)، ونشرت نسخة منها عام 1905،

إلّا أن النص الكامل لم ينشر إلّا في عقد الستينيات من القرن العشرين لأن التفاصيل المتضمنة فيها عدت فضائحية.

وحين أطلق سراح وَايِلْد، لجأ إلى فرنسا من دون أن يصطحب معه زوجته ولا أولاده الذين لا يظهرون كثيرًا في حياته العامة. فتوفي سنة 1900، وهي السنة التي تعد بداية اضمحلال العصر الفكتوري الذي بذل فيه وَايِلْد قصارى جهده من أجل تشويهه والاستهزاء به. وقال وهو يقترب من نهاية حياته: «العيش هو أندر الأشياء في العالم، لكن أغلب الناس موجودون. هذا كل شيء». إن التاريخ الأدبي يذكر أوسكار وَايِلْد بوصفه أديبًا جعل من حياته كتابًا فنيًا رائعًا وكتب شيئًا من الأدب يستحق لفت أنظارنا إليه. وبينما أنا أؤلف هذا الكتاب، جرى عام 2012 تقديم التماس يطالب بالعفو عنه بعد أن وافته المنية، لكن الالتماس لم يجد أذنًا صاغية من الحكومة.

ارتقت (الغندورية) في فرنسا إلى مصاف البيان أو (المانيفستو) على يدي الشاعر شارل بودلير (1821 – 1867) بمقالة وردت في مجموعته (وسام الحياة الحديثة) 1863، المثير للاهتمام أن بودلير كان أول أديب يعرف مصطلح (الحداثة)، وهذا هو موضوع (الفصل الثامن والعشرين).

يزعم بودلير أن (الغندورية) تمثل نمطًا من أنماط الدين، علم جمال، فن، في كل شيء. وكان يرى بدوره عيسى المسيح شاعرًا، ما يبتعد كثيرًا إلى ما وراء المظهر العصري:

«بخلاف ما يعتقده عدد كبير من الناس الحمقى والمغفلين، فإن الغندورية ليست حتى بهجة مفرطة في الثياب والأناقة المادية، فهذه الأمور في نظر الغندور ليست سوى رمز التفوق الأرستقراطي الذي يتصف به عقله».

رأى بودلير بوضوح جوهر الحزن في العقل (الأسمى) للغندور إذ قال:

«الغندورية شمس تؤذن بالمغيب، شأنها في ذلك شأن النجم الآفل، فهي رائعة من غير حرارة ومفعمة بالحزن».

الحزن (منحط) لأن الغندورية (تتفتح) حين تصل الأشياء خاتمة مطافها. نحن نعيش في (جثمان الزمن)، ولكننا يمكننا أن نعثر على الجمال حتى في العفن. صناعة الشعر ممكنة. فالتقط عدد كبير من الأدباء في فرنسا عبارة (الانحطاط). لكن كما هو الحال، هذه تعني حياة تنطوي على مغامرة كبيرة: موت مبكر بسبب مختلف، أنواع الانغماس المفرط في الترف، والمقاضاة التي تتخذها السلطات والفقر. الإفراط هو السبيل الوحيد حتى ولو أدى ذلك إلى تدمير الذات، وكما عبّر بودلير عن ذلك بقوله: «إشربوا حتى الثُّمالة! كي لا تكونوا عبيد الزمن الشهداء. إشربوا! إشربوا دون توقفّ خمرًا وشعرًا أو فضيلة، كما يحلو لكم».

المشهد الذي دافع عنه بودلير من أجل الشاعر هو السأم (ennui) والمفردة الإنكليزية (boredom) لا تتسم بنكهة المفردة الفرنسية تمامًا. وفي مكان آخر يقول بودلير، على الشاعر أن يكون متبطلًا متسكعًا (flaneur) وهذه أيضًا مفردة فرنسية ليس من السهل ترجمتها إلى اللغة الإنكليزية. وأقرب مفردة إنكليزية لها هي (saunterer) بمعنى مشاهدة المرء الحياة في الشوارع وهي تمر من أمامه. وقد ميز بودلير مثل هذا الشخص على أنه مشاهد موغل في الشغف:

«حشود الناس هي عنصره، مثلما أن الهواء هو عنصر الطيور والماء عنصر الأسماك. شغفه ومهنته يلتحمان معًا بالحشود».

الأديب الأميركي في تلك الحقبة الذي ينطبق عليه وصف بودلير للشاعر الحديث هو وُلت وِتمان (1819 – 1892)، الذي يمكن لعنوان واحدة من قصائده وهي (Manhttan Street I Saunter'd, Pondering) أن تكون قصيدة من قصائد بودلير مع تغيير في اسم المنطقة. فهذا وِتمان يكتب عن تأملاته في (الزمان والمكان والواقع). ويمكن العثور على معنى هذه التجريدات الكبيرة في الدوامة التي تفيض نشاطًا في شوارع المدينة. لم يعرف وِتمان وبودلير أحدهما الآخر، ولم يطلع أحدهما على أدب الآخر. إلّا أنهما عضوان في نفس الحركة الأدبية، وهي حركة تنقل الأدب

من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين وإلى الحداثة الناضجة (الفصل الثامن والعشرون).

أطلق وِتمان على قصائده مصطلح (أناشيد عن نفسي)، وهي تلائم تماماً إيمان وِتمان بأن حياته كانت أرفع نماذج أعماله الفنية. وكان الأديب الذي سعى وراء هذه الفكرة إلى أعلى درجات الفن هو مارسيل پرُوسْت (1871 – 1922)، في روايته الضخمة التي تنحو منحى السيرة الذاتية (البحث عن الزمن الضائع) 1913 – 1927. يبدأ پرُوسْت روايته من وجهة نظر مفادها أن الحياة يعيشها الفرد وهو يتطلع إلى أمام ولكنه يفهمها وهو ينظر إلى الوراء. وفي مرحلة من مراحل حياتنا، يكون ما هو وراءنا أكثر إثارة للاهتمام مما هو أمامنا. إن هذه الرواية التي استغرق المؤلف في كتابتها خمسة عشر عاماً وبلغ حجمها سبعة مجلدات حتى اكتملت انطلقت كلها من تذوق قطعة كعك مادلينية. فهذا الراوي (وهو پرُوسْت على ما يبدو) يكتب: «في يوم من أيام الشتاء، قدمت لي والدتي بعد أن شاهدتني أعاني برودة الطقس، قليلاً من الشاي، وهو سائل لا أحتسيه على نحو منتظم. رفضت في البداية، بَيْدَ أنني، من دون سبب معين، غيرت من وجهة نظري. فأرسلت إليّ قطعة صغيرة مكتنزة من الكعك المسماة بالكعكة المادلينية الصغيرة، التي بدت وكأنها قد صُبت في محارة. فما كان مني إلّا أن رفعت إلى شَفَتيَ ملعقة شاي غمست فيها قضمة من الكعك على نحو آليّ موهناً، بعد يوم كئيب واصلاً إلى غدٍ مثير للإحباط. وما أن امتزج السائل الدافئ بفُتات

الكعك ولامس الاثنان سقف حلقي حتى شعرت بقشعريرة تسري في داخلي، فتوقفت عازماً على شيء غريب يحدث لي)).

الشيء الذي حدث هو أن حياته برمتها عادت إلى ذاكرته لدى تذوق الكعك والشاي. كل ما أصبح يهمه الآن هو تدوين ما حدث على الورق.

إن رواية پْرُوسْت تمثل عملاً استغرق حياته. لا شيء بالغ العظمة يحدث في الحياة التي يصفها وهو ما يُلمح إليه مقطع الرواية أعلاه. غير أن فن پْرُوسْت يخلق من نفسه صرحًا عظيمًا من صروح الأدب العالمي. لقد كان پْرُوسْت ووَايِلْد يعرفان أحدهما الآخر، وخرج المؤلف الفرنسي عن طوره فازداد عطفًا وحنانًا عن زميله الأديب الذي لحق به العار. إن رواية (البحث عن الزمن الضائع) تمثل نمطًا روائيًا كان من شأن وَايِلْد أن يؤلفه بل اقترب كثيرًا من تخطيطه في كتابه (من الأعماق)، لو لم يزجّ به في غياهب السجن زمنًا فكمال تأليفه بوصفه أوسكار وليس السجين بالرقم C. 3. 3، لقد ظهرت حركة الانحطاط وانطفأت تاركة من ورائها زهورها فضلاً عن تعفنها وانحلالها.

الفصل الثاني والعشرون



شعراء البلاط

تينيسِن

الشاعر. ما الذي توحي به هذه الكلمة من صور؟ كما هو شأني، فلربما يصور فكرك رجلاً بعينين متقدتين، ونظرة بعيدة وشعر متموج، مرتديًا ثوبًا فضفاضًا. أو امرأة تقف على صخرة، أو أي مرتفع آخر من الأرض، تحدق إلى الأفق البعيد. السحب والبحر والريح والعاصفة في ذلك الأفق. هذان الشخصان، الرجل والمرأة، مستوحدان. (وحيدان) على حد تعبير وُردزوِث، (وحدة سحابة).

لعل ثمة هالةً من الجنون، وصفها الرومان بأنها (جنون الشعر). لقد أنفق جمهرة من شعرائنا المجيدين (جون كلير

وعزرا پاوند، هما مثلاً، اثنان من هؤلاء الشعراء)، أجزاء من حياتهما في مصحات عقلية. ويقضي الكثير من الأدباء المعاصرين وقتًا على كرسي التحليل النفساني أطول مما يقضون في مكتب الناشر الأدبي.

لقد استعار الناقد أدموند ولسون صورة من الماضي السحيق ليصف بها الشاعر، فقال إن الشاعر يشبه فيلوكتيتس في (الإلياذة). وكان فيلوكتيتس، قد نُفِيَ إلى أحد الجزر. لماذا؟ لأنه كان مصابًا بجرح غائر فلم يتحمل أحد أن يشاهده من حوله. فأُرسِل يولسيس في أثره لإحضاره إلى طروادة المحاصرة. لكن إن أراد الإغريق قوسه في حربهم، فينبغي عليهم أن يتحملوا رائحة جرحه الغائر الكريهة. يعتقد ولسون أن هذه هي صورة الشاعر، ضرورية ولكن يستحيل العيش في رفقتها.

إننا نميل إلى الاعتقاد بأن الشاعر ليس وحيدًا، وإنما هو غريب بالضرورة، وهو صوت في البرية. وقال الفيلسوف جون ستيوارت مِل (الذي تغيرت حياته بقراءته شعر وُردزوِث) إن الشاعر غير (مسموع) ولكنه معرض (للتنصت عليه). إن أهم علاقة للشاعر لا تربطه بنا نحن القراء، وإنما بـ (عروس الشعر). فهي ربّة عمله الوضيعة الشأن، تغدق الإلهام على الشاعر، والإلهام يعني هنا (أنفاسًا مقدسة)، ولا تمنحه المال. فما من أحد يتوقع الفقر سرًا كما يتوقعه صانع الأشعار، من هنا مصدر التعبير (poet's garret)، والمقصود به غرفة الشاعر

مهملة في أعلى البيت. فمن يتحدث عن مثل هذه الغرفة عند الطبيب أو المحامي؟

قال الشاعر فيليب لاركِن ذات مرة إن الشاعر يشدو أعذب الألحان حين تنغرس الشوكة عميقًا في صدر طائر السّمان. غير أن القضية لا تنحصر بمنح الشعراء مالاً أكثر أو منزلة مأخوذة من الروائي جورج أورويل هذه المرة. فقد راق أورويل أن يصور المجتمع وكأنه حوت أبيض. وكان من طبع هذا الحيوان أن يبتلع البشر، كما ابتلع الحوت النبي يونس. فذلك النبي لم يمضغه الحوت ولم يأكله، وإنما حُبس في جوفه. من هنا، فإن مهمة الفنان هي البقاء (خارج الحوت) على حد تعبير أورويل، على مقربة منه تكفي لمشاهدته أو تسديد رماح النقد له كما في روايته (مزرعة الحيوان)، وليس السماح له بابتلاعه كما سمح النبي يونس بذلك. إن الشاعر هو الفنان الذي ينبغي له أن يبتعد كل الابتعاد عن الأشياء.

الشعر يسبق أي أدب مكتوب أو مطبوع. فلكل مجتمع نعرفه - معرفة تاريخية وجغرافية - شعراؤُه. وبغض النظر عن التعبير الذي نستخدمه في وصف الشاعر، فإن للشاعر علاقته الصعبة نفسها، علاقة الغريب والصديق بالمجتمع.

في المجتمع الإقطاعي، كان النبلاء يروقهم أن يكون المغنون الجوالون التابعون لهم في رفقتهم (أسوة بمهرجي البلاط) لتسليتهم وتسلية ضيوفهم. لقد نظم سير وولتر سكوت أجمل قصائده بعنوان (قصيدة المغني الجوال الأخير) 1805، في هذا

الموضوع. ومنذ القرن السابع عشر بات لإنكلترا شاعر البلاط الخاص بها، وهو الشاعر الذي يعينه الملك وعدد من أفراد الأسرة الملكية. وفي وقت حديث بدأت الولايات المتحدة الأميركية تعين شعراء بلاطها أيضًا. وقبل سنة 1986 كان يطلق على هؤلاء الشعراء تعبير أخرق هو (مستشار الشعر في مكتبة الكونغرس) ويرجع مصطلح (البلاط) إلى زمن القدماء الإغريق والرومان ويعني (المتوج بأوراق الغار). كان شاعر البلاط يفوز بإكليل غاره (دومًا إكليله) من خلال صراعه اللفظي مع غيره من الشعراء. (وما يزال شعراء عصرنا يخوضون هذا الصراع في معارك حرة غير مقيدة بشيء). وكان أول شاعر بلاط رسمي في إنكلترا هو جون درايدن الذي حمل هذا اللقب على عهد تشارلز الثاني 1668 – 1689 وإن لم يبدُ عليه أنه كان مراعيًا مسؤولياته. ولبث شاعر البلاط بعد ذلك وعلى امتداد قرون من الزمان أشبه بمزحة. فمن بين الذين حملوا هذا اللقب، مثلاً، هنري باي (شاعر البلاط 1790 – 1813). كانت دراسة الأدب مهنتي سنوات أطول مما يهمني أن أتذكر، ولكنني لا أقدر على تذكر بيت واحد من شعر هنري جيمز باي، ولست خجلاً من ذلك.

وفي أغلب الأحيان، كان شاعر البلاط يتوقع السخرية وأن يكون أضحوكة مع ما يرافق ذلك من شرف اللقب المشكوك في أمره والمرتب الطفيف، الذي لبث على مر السنين بضع قطع ذهبية و(غليون سكائر) أو (برميل نبيذ). وحين كتب روبرت ساوذي (شاعر البلاط 1813 – 1843) قصيدة في رثاء الملك

جورج الثالث، واصفًا إياه بأنه موضع ترحيب في السماء من لدن القديس بطرس، وكان عنوان القصيدة (رؤيا حكم) 1821، اندفع نحوه بايرون بقصيدته (رؤيا الحكم) - لاحظ الفارق الدقيق بين العنوانين -، وعدت أروع القصائد الهجائية في اللغة. وعندما كتبها بايرون كان منفيًا في إيطاليا بعد أن طورد في إنكلترا بسبب انحلاله الخلقي على ما يفترض. مَن الشاعر الذي يتذكره القراء اليوم؟ الشاعر الغريب أم الشاعر المنتمي؟ لقد رفض سير وُلتر سكوت، (أنظر الفصل الخامس عشر)، شرف اللقب (لمصلحة ساوذي) لأن المنصب بحسب رأيه سوف يلتصق بأصابعه التصاق شريط مصمغ، مانعًا إياه من الكتابة بحرية. لقد أراد سكوت حريته الشعرية.

أما الشاعر الذي نجح في منصبه وفي دور (شاعر المؤسسة) - الشاعر الذي لبث تمامًا في جوف حوت أورويل - ولكنه على الرغم من ذلك نظم شعرًا عظيمًا فهو ألفِرد تينيسِن (1809 - 1892). ومما هو غير مألوف في زمانه، أنْ عاش هذا الشاعر ما يزيد على ثمانين عامًا، أي عاش أطول مما عاش دِكنْز بعقدين من الزمان، وأكثر مما عاش كِتس بخمسة عقود. ما الذي كان يمكنهم أن يفعلوه بهذه الأعوام التي عاشها تينيسِن؟

نشر تينيسِن مجلد قصائده الأول حين كان في الثانية والعشرين، وكان يحتوي على عدد كبير من القصائد التي ما تزال أفضل أشعاره الغنائية مثل (ماريانا). لقد عدّ الفرد نفسه في هذه المرحلة شاعرًا رومانسيًا تمامًا، ووريث كِتس. إلّا أن الرومانسية بوصفها

حركة أدبية حيوية خبا بريقها وانطفأ بحلول ثلاثينيات القرن التاسع عشر. ولم يرغب أحد في أن يعيد تمثيل كتس. وأعقب ذلك مدة استراحة في حياته يدعوها النقاد، العقد الضائع من الزمن. وهي مرحلة البرية. غير أنه خرج من نطاق هذا الشلل وفي 1850 أنتج وهو في الحادية والأربعين أشهر قصيدة في العهد الفكتوري، إحياءً لذكرى أي. إج. إج، استوحاها من موت أفضل أصدقائه آرثر هنري هالم الذي كانت تربطه به، كما يُعتقد، علاقة وصلت حدًا من القوة ما يجعل القارئ يظن أنها علاقة جنسية. ربما لم تكن كذلك، ولكن أكانت قوتها من النمط الرجولي الذي أقره الفكتوريون على وجه التوكيد؟

القصيدة مؤلفة من عدد من الغنائيات القصيرة التي تؤرخ سبعة عشر عامًا من الحرمان. كان الفكتوريون يحزنون سنة كاملة لموت عزيز عندهم، مرتدين ثياب الحداد السود وعليها قصاصة ورق ذات حافة سوداء. أما النساء، فكن يرتدين النقاب ومجوهرات قاتمة شخصية، وفي هذه القصيدة الحزينة يتأمل الشاعر المشكلات التي أرّقت، أكثر من غيرها، عصرَه. فالشك الديني ساد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وكأنه مرض قاتل. وتأثر تينيسِن بذلك أكثر من غيره. فلو كانت هناك جنة، فما السبب الذي يدفعنا إلى عدم الابتهاج عند وفاة شخص عزيز علينا ويغادرنا إليها؟ إنهم سيذهبون إلى عالم أفضل. غير أن قصيدة (إحياءً لذكرى) تظل أساسًا قصيدة عن الحزن الشخصي. وتختتم القصيدة بالرغم من كل الآلام هكذا: «يستحسن أن

تكون محبوبًا وضائعًا على ألّا تكون محبوبًا أبدًا)). من ذا الذي فقد محبوبًا يتمنى أن لا يكون ذلك المحبوب قد عاش البتة؟

لقد فقدت الملكة فكتوريا حبيبها ألبرت على إثر مرضه بالتيفوئيد في 1861، فارتدت ثياب الأرملة إلى آخر يوم من أيام حياتها، بعد أربعين سنة. وأسرّت بقولها أنها وجدت عزاءً كبيرًا في رثائية تينيسِن التي كتبها عن صديقه الراحل، وعلى أساسها أصبح الاثنان، الشاعر والملكة معجبين أحدهما بالآخر. إن تينيسِن لم يكن شاعرًا فكتوريًا فحسب، وإنما كان شاعر الملكة فكتوريا. وبعد أن عينته شاعر البلاط في 1850، لبث في ذلك المنصب إلى وفاته بعد اثنين وأربعين عامًا.

أما مشروعه الكبير في سنوات عمره الأخيرة فتمثل في قصيدة ضخمة عن طبيعة النظام الملكي الإنكليزي المثالي وهي (قصائد الملك) التي يدون فيها شعرًا عن نظام آرثر وفرسان المائدة المستديرة. وكانت على ما هو واضح إشادة غير مباشر بالملكية في إنكلترا. الحق أن تينيسِن نظم بعض الشعر المثير للضجر شأنه في ذلك شأن كل شعراء البلاط (بضمنهم الشاعر قوي التأثير تِدْهيُوز حين تولى هذا المنصب سنة 1984). غير أنه نظم أيضًا، بوصفه شاعر البلاط عددًا من أجمل القصائد العامة في الأدب الإنكليزي، وأكثرها شهرة قصيدته (مهمة اللواء الخفيف) 1854 التي يخلد فيها الهجوم الدموي واليائس تمامًا الذي شنّه ما يقرب من 600 من الفرسان البريطانيين على المدافع الروسية في أثناء حرب القرم. كانت التضحيات

والإصابات جسيمة، إذ قال جنرال فرنسي كان يراقب المشهد: ((هجمة رائعة ولكن هذه ليست حربًا)). أما تينيسِن الذي قرأ عن تفاصيل الاشتباك في صحيفة التايمز اللندنية فقد نظم قصيدة بسرعة فائقة التقطت مشاهد وقع حوافر الخيول الهادرة والدماء و(الجنون الرائع) لكل ذلك:

مدفع إلى يمينهم
مدفع إلى شمالهم
مدفع من ورائهم
ينطلق هادرًا
يندفع بالنار، والمقذوفات
في حين يهوي الجواد والبطل
حاربوا ببسالة،
ودخلوا فك الموت
بعد أن عادوا من فوهة الجحيم،
ذلك هو كل ما تبّقى لهم،
تبّقى من الستمائة.

أدى تينيسِن في سنواته الأخيرة دور الشاعر أداءً متميزًا ورائعًا بشَعره المتموج ولحيته الكثّة وشاربيه، وقبعته الأسبانية. غير أن تينيسِن كان من تحت هذا المظهر أكثر المؤلفين شبهًا برجال الأعمال، يتطلع تطلعًا شديدًا إلى المال والمكانة، فارتقى

حتى القمة ليموت، وهو بشعره، أكثر ثراءً من أي شاعر آخر في حوليات الأدب الإنكليزي.

هل ارتكب خيانة، أم أنه تصرف تصرفًا حكيمًا، متوازنًا؟ يرى كثير من المهتمين بالشعر أن مجايله الفكتوري جيرارد مانلي هوبكنز (1844 – 1889)، نموذج لشاعر (أكثر صدقًا). كان هولكنز كاهنًا يسوعيًا نظم الشعر في وقت الفراغ القليل الذي كان يتمتع به. وقيل أن علاقته الوحيدة بإنكلترا الفكتورية تتجسد في أنه كان ينفخ الحياة فيها. كان هوبكنز معجبًا بالشاعر تينيسِن، غير أنه شعر أن شعره كان من شعر (البرناسيين)، وبرناسوس هو جبل الشعراء في بلاد الإغريق القديمة. كما أنه أحسّ بأن تينيسِن تنازل أكثرَ مما يستدعي التنازل حين أصبح (مشهورًا). وكان هوبكنز يؤثر الموت على أن ينشر قصيدة مثل (إحياءً لذكرى) ليدر أي رجل أو امرأة الأحزان.

أحرق هوبكنز عددًا كبيرًا من قصائده التجريبية الكبرى. أما قصائده الموسومة (سونيتات رهيبة) التي صارع فيها الشك الديني فهي موغلة في خصوصيتها. ولعله لم يرغب في أن يَطّلع عليها أحد أبدًا سوى صديقه الأثير لديه روبرت بريجز. ولكن بريجز (الذي أصبح، ويا للمفارقة، شاعر البلاط في 1913) قرر بعد ثلاثين عامًا تقريبًا أن ينشر القصائد التي أوكله هوبكنز بالاحتفاظ بها. وقد عدّت تلك القصائد ريادية، بعد بضعة أعوام على وفاته، لما أصبح يطلق عليه (الحداثة) ليتغير بذلك مجرى الشعر الإنكليزي.

إذاً من هو الشاعر الأكثر صدقًا تينيسِن (الشهير) أم هوبكنز (المنعزل)؟ الحق أن الشعر كان على الدوام يقدر على إيجاد فسحة لهذا النمطين من الشعراء.

الفصل الثالث والعشرون



بقاع جديدة

أميركا والصوت الأميركي

إحدى الإهانات التي كان يوجهها الغرباء إلى الأدب الأميركي تتمثل في أنه لم يكن هناك هكذا أدب وإنما الموجود هو أدب إنكليزي وحده مكتوب في أميركا. وهذا قول ينطوي على جهل فضلاً على كونه شتيمة، بل هو، من غير أن نضيع الكلمات خطأ فاضح. فكان جورج برنارد شو قد لاحظ قائلاً: «إنكلترا وأميركا أمتان اثنتان منقسمتان على بعضهما بلغة مشتركة». هذا صحيح وينطبق على أدب كل الأمم المختلفة الناطقة باللغة الإنكليزية، بل هذه الملاحظة صحيحة جدًا خصوصًا في هذه الحالة. ومهما يقول المتقولون، فإن الأدب الأميركي غني وعظيم

أسوة بأي أدب عظيم في أي مكان أو كان موجودًا في أي حقبة من حقب التاريخ المدون. ويفيدنا في هذا المقام أن نشخص طبيعة ذلك الأدب من خلال إلقاء نظرة على تاريخه الطويل وتأمل بعض روائعه.

نقطة البداية في الأدب الأميركي تتجسد في آن برادستريت (1612 – 1672)، وهذه حقيقة تشهد عليها كل مجموعة شعرية نظمتها. يقول الشاعر الحديث جون بيريمان إن الأدب الأميركي برمته (يُظهر التقدير اللائق للسيدة برادستريت). وهذا يؤشر اختلافًا بين الأدبين البريطاني والأميركي من حيث أن المؤسس الفعلي للأدب في العالم الجديد امرأة. أمّا الأدب الإنكليزي، فلم يزعم أحد أن أفْرَا بَن هي مؤسسته.

ولدت السيدة برادستريت في إنكلترا وتلقت تعليمها فيها. وكانت أسرتها ضمن حملة (الهجرة الكبرى) التي قامت بها طائفة البيوريتان – بضغط من الاضطهاد الديني – إلى المنطقة التي أسموها (نيوإنكلاند)، وهي ساحل أميركا الشرقي. كانت آن في السادسة عشرة من عمرها حين تزوجت، وبعد سنتين على زواجها انطلقت في رحلة بحرية من غير رجعة. وتقلد والدها وزوجها منصب حكام ولاية ماساشوسيتس. وإذا كان رجال الأسرة يتولون إدارة الحكم، فإن آن أضحت مسؤولة عن مزرعة الأسرة، وقد أبلت بلاءً حسنًا في عملها، غير أنها كانت أكثر من زوجة فلاح معروفة بكفاءتها، ووالدة أطفال عدة.

كان البيوريتان المتنورون يؤمنون بأن على البنات أن يتلقين تعليماً جيدًا حالهن في ذلك حال الأولاد، فكانت آن ذكية، واسعة الاطلاع والمعرفة (فمن اهتماماتها الخاصة الشعراء الميتافيزيقيون، أنظر الفصل التاسع)، وكانت بدورها أديبة معروفة بطموحها وهو ما لم يثر حفيظة المجتمع البيوريتاني على عكس إنكلترا. فكتبت الكثير من الشعر، ولكنه كان شعرًا تكتبه على سبيل التدريب الروحي، وفعلاً من أفعال التعبد وليس من أجل الشهرة، الحاليّة، أو ما بعد الموت. أفضل قصائدها قصيرة، إذ كانت حياتها مفعمة بالنشاط والأشغال لا تفيد معها الأعمال أو المؤلفات الطويلة. أما شقيقها الذي تنبه لعبقريتها وأصالة تفكيرها، فبذل جهودًا بطولية من أجل نشر شعرها في إنكلترا. ففي ذلك الزمن، لم يكن في المستعمرات الأميركية (عالم الكتب) بعد.

على الرغم من المنفى الاختياري الذي فرضه البيوريتان على أنفسهم، إلّا أنهم شعروا برابطة لا تنفصم عراها مع البلد القديم ولا سيِّما (نيو)إنكلاند و(نيو)يورك. ولكنْ كان ثمة إحساس قوي بالانفصال الروحي الدائم. فقد كانت قصائد آن برادستريت أساسًا عن العالم الجديد وهو ما كان البيوريتان يرونه في أميركا وموقعهم فيها. خذ على سبيل المثال قصيدتها القابضة للصدر أشعار عن حرق منزلنا في العاشر من تموز 1666:

أبارك اسمه الذي يعطي ويأخذ،
الذي وضع ما أملك في التراب.

نعم، هكذا إذاً، فهذا عدل.
كل شيء له وليس لي...

وتختم القصيدة بهذين البيتين المثيرين للحزن والألم:

لم بعد العالم يسمح لي أن أحب،
فأملي وكنزي فوق كل ذلك.

هذه المعاني من سمات العاطفة البيوريتانية التقليدية - فهذا العالم ليست له عواقب صحيحة: المهم هو العالم القادم. إلّا أن ما نسمعه في الشعر صوت جديد تمامًا - صوت أميركي، بل صوت مواطن أميركي (يصنع) البلد الجديد. لقد شيدت آن وزوجها المنزل الذي بات رمادًا اليوم. والمؤكد أنه سوف يبنى من جديد، فأميركا بلد يعيد بناءَ نفسه باستمرار.

البيوريتانية هي حجر الأساس في الأدب الأميركي، ازدهرت أدبًا في مؤلفات ما يعرف بمصطلح (المتعالون) في نيو إنكلاند في القرن التاسع عشر، ومن هؤلاء المؤلفين هيرمان ملفيل وناثانيل هوثورن وهنري ديفيد ثورو ورالف والدو إيمرسن. إن المصطلح Transcendentalists كلمة كبيرة أطلقت أساسًا على ما كان يؤمن به المستعمرون الأوائل - المتمثل في أن حقائق الحياة (تسمو) على الأشياء التي تبدو في العالم اليومي. لقد عُدَّتْ رواية ملفيل (موبي دِك) 1851، التي تسجل سعيَ القبطان أهاب إلى صيد الحوت الأبيض الهائل بوصفها نموذجًا أعلى للرواية الأميركية. ما الذي جعلها تبدو كذلك؟ الإحساس

بالسعي الدائم وتهدئة (بمعنى تدمير) الطبيعة والشهية العنيفة من أجل الموارد الطبيعية لإنماء الأمة الجديدة المتجددة ذاتيًا على الدوام. ما سبب صيد الحوت الأبيض؟ ليس الرياضة، وليس الطعام. بل كان الصيد إلى درجة تعريضه للانقراض من أجل استخراج الزيت من الشحوم لاستخدامه في الإضاءة وتشغيل الآلات وغيرها من الميادين الصناعية الأخرى.

أما وُلت وِتمان (الفصل الحادي والعشرين). الذي ما فتئ يعلن عن نفسه بأنه مريد من مريدي إيمرسن، فيجسد مظهرًا آخر من مظاهر موروث التعالي أو التسامي وفحواه أن (الحرية) هي في كل أوجهها المتعددة جوهر الأيديولوجيا الأميركية بقضِّها وقضيْضها، بضمنها أيديولوجيا الشِّعر. وفي حالة وِتمان، اتخذت هذه الحرية شكل (الشعر الحرّ)، وهو الشِّعر المتحرر من قيود القافية تمامًا مثلما تحررت البلاد من قيود الكولونيالية في حربها الاستقلالية ضد البريطانيين في 1775 - 1783.

الحرية في أميركا تفترض مسبقًا التعليم، فكانت دومًا أكثر إلمامًا بالقراءة والكتابة من بريطانيا. وبدأ تكوين البلاد لهويتها مع وثيقة إعلان الاستقلال. ففي القرن التاسع عشر، كان في وسع أميركا أن تتباهى بأن الذي نشأ في الولايات المتحدة تعطّل إلى حدٍ ما بسبب رفض البلاد (بذريعة التجارة الحرة) التوقيع على ترتيبات حقوق المؤلف الدولية إلى عام 1891، وقبل ذلك التاريخ، كان ممكنًا للأعمال المنشورة في بريطانيا أن تنشر في أميركا من غير دفع أي مبلغ للمؤلف. فالأدباء من أمثال وُلتر

سكوت ودِكنْز تعرضت مؤلفاتهم إلى (القرصنة) بكميات كبيرة جدًا وبأثمان بخسة. صحيح أن هذه العملية أنعشت القراءة، إلّا أنها أضحت معوقًا أمام الناتج المحلي. لماذا تدفع الأجور لبعض الأدباء الشباب الواعدين في حين يمكن الحصول على كتاب مثل (يوميات يكوك) مجانًا؟ (وكان سلب أميركا حقوق دِكنْز أن دفعته إلى غضبة عارمة)، وحصل على ما يريد في الفصول الأميركية من روايته (مارتن شوزلويت).

هذا لا يعني القول بأنه ليس ثمة أدب أميركي محلي في هذا الوقت، إذ أن (الحرب العظمى)، بحسب معجب لا يقل عن إبراهام لنكولن نفسه بدأت بالكاتبة هارييت بيشير ستو مؤلفة الرواية المناهضة للعبودية (كوخ العم توم) 1852، التي بيع منها الملايين في أواسط القرن التاسع عشر المفعم بالاضطرابات. وإذا لم يكن صحيحًا أنها هي الرواية التي تسببت في اندلاع الحرب، فإنها هي التي غيرت من عقول الناس.

ثمة دافع قوي وفريد وحاد الملامح في الأدب الأميركي في القرنين التاسع عشر والعشرين وهو ما يعرف باسم (أطروحة الحدود)، التي تتجسد بفكرة مفادها أن خصائص الأميركانية وجودتها الأساسية تتضح بكل جلاء في الصراع من أجل دفع المدنية ناحية الغرب، (من البحر إلى البحر المنير). كان فينيمور كوبر، مؤلف رواية (آخر فرد من آل موهيكان) 1826، واحدًا من أوائل الأدباء الذين أرخوا تلك الاندفاعة الكبيرة إلى جهة الغرب. الحق أن كل رواية من الروايات التي تدور حول رعاة

البقر تنطلق أساسًا من (أطروحة الحدود). وكما تقول الأسطورة، فإن العزم الأميركي الصادق يظهر حيث تلتقي المدنية بالوحشية (في أبسط مظاهرها لقاء أصحاب الوجوه الشاحبة بالهنود الحمر).

إن قصص رعاة البقر جنس من الأجناس الأدبية القليلة التي لا يمكن للمرء أن يصرح بفضل أدغار آلن بو عليها وهو الذي يعد أبا قصص الخيال العلمي، قصص (الأهوال) والتحري، وخاصة (جرائم قتل في رو مورغ). ومع فكرة (الجنس الأدبي) ظهرت في أميركا سنة 1891 أول قائمة للكتب الأكثر مبيعًا. وكانت ثمانية من الكتب العشرة على رأس القائمة الخاصة بالروايات، وروايات من تأليف أدباء إنكليز. ثم استقر حالها بمحتوى أميركي أكثر وضوحًا، بعد أن انسجم عالم الأدب وترتيبات حقوق التأليف الدولية.

ثمة عبارة ظاهرة على قطع النقد الأميركية تقول (E pluribus unum) بمعنى (واحد من بين عدد كبير). وهو ما ينطبق على الأدب انطباقه على الديموغرافيا. فأميركا خليط مزخرف من آداب مدنية مختلفة اختلافًا واضحًا وآداب إقليمية. فثمة أدب جنوبي (مثل أدب وليم فوكنر وكاثرين آن بورتر)، والرواية اليهودية النيويوركية (فيليب روث وبرنارد مالامود) وأدب الساحل الغربي (أدب البيتس). إن القراءة الموسعة في الأدب الأميركي تشبه رحلة على طريق يمتد في تلك القارة الكبيرة.

وجّه عزرا پاونْد كلامه إلى زملائه من الشعراء الأميركيين قائلًا (جددوا الشعر). فامتثلوا العبارته واعتنقوا الحداثة وما بعد

الحداثة اعتناقًا أشد حماسًا وجرأة من نظرائهم البريطانيين. وهذا ما يتضح في كل مجموعة شعرية بَدءًا بپاوند ومرورًا بروبرت لُوْيَل في (دراسات في الحياة، الفصل الرابع والثلاثون). وانتهاءً بمدرسة الشعر اللغوية التي يستهل شعراؤها، كما يدل عنوانها، بتقطيع اللغة على النحو الذي تقطع فيه البرتقالة إلى أجزاء متعددة. ويمكن ملاحظة هذا الهوس بما هو جديد من زاوية أخرى خلاصتها التبرم مما هو قديم. إن أميركا، كما سيلاحظ كل من يرتادها من الزوار، بلد يهدم ناطحات سحابه ليشيد على أنقاضها ناطحات سحاب أحدث منها. وكذا حال الأدب.

كان عِزرا پاوند (1885 – 1972)، يحب كل ما هو إنكليزي. وكان أحد الأشياء التي جددها الأدباء الأميركيون تجديدًا بسيطًا ولكنه بالغ الأهمية يتجسد في أدب (البلد القديم). إن الأدباء الذين ولدوا في أميركا ونشأوا فيها، مثل هنري جيمز وتي. إس. إليوت وسلفيا بلات، ممن عاشوا وعملوا وماتوا في بريطانيا، حقنوا في أدبها الجديد أساليب (أميركية) جديدة وحيوية في الكتابة وفي النظر إلى العالم. وعمل هنري جيمز الذي كان يلقب بلقب (الأستاذ) على (تصحيح) الرواية الإنكليزية التي اعتقد أنها أصبحت مفتقرة إلى الشكل وأنها (فضفاضة) على حد قوله. كان بحق أستاذًا صارمًا. أما تي. إس. إليوت فقد أسس الحداثة بوصفها الصوت الرئيس في الشعر البريطاني، في حين أن قصائد پلاث بما تضمنته من عنفوان عاطفي تحت السيطرة حطم ما وصفه أحد النقاد (مبدأ التهذيب) الذي كان يخنق

الشعر الإنكليزي. لقد أعطى الأدب البريطاني الشيء الكثير للأدب الأميركي، وتلقى بدوره الكثير أيضًا بالمقابل.

لو أن پاوند كان يخاطب أدباء الرواية الأميركيين فلربما صاغ عبارته آنفة الذكر (وسعوا الشعر). ثمة عدد كبير من المشرحين الذين يزداد عددهم كل عام للحصول على لقب (الرواية الأميركية العظيمة). لقد جذبت الموضوعات الكبيرة الأدباء الأميركيين أكثر مما جذبت أقرانهم من كتاب الرواية البريطانيين الذين كانت تكفيهم عبارة جَيْن أوْستِن (بوصتان من العاج).

ثمة طاقة أيضًا تقترب من تخوم الاعتدائية في الأدب الأميركي يمكن أن نراها مختلفة بجلاء في ذلك البلد. فعلى سبيل المثال، ثمة عدد قليل من الروايات أكثر غضبًا - أو على وجه أدق، أكثر غضبًا فعليًا في ضوء إحداث تغييرات اجتماعية - من رواية جون شتاينبك (عناقيد الغضب) 1939 التي تحكي قصة أفراد أسرة في أيام (طاس الرمل) الكارثية إبّان عقد الثلاثينيات من القرن العشرين حين جفت أراضيهم الزراعية فرحلوا عن أوكلاهوما وساروا إلى كاليفورنيا، الأرض الموعودة، ليكتشفوا لدى وصولهم إليها أنها جنة عدن زائفة. ففي المزارع الخضراء وبساتين الغرب الأميركي وجدوا أنفسهم موضع استغلال يشبه استغلال العبيد الذين صُدّروا من أفريقيا إلى أميركا قبل مائتي سنة. وهنا تفككت الأسرة تحت الضغط الهائل الذي تعرضت له.

إن رواية شتاينبك التي ما تزال تُقرأ وتحظى بإعجاب على نطاق واسع على الرغم من أن الظروف التي أنجبتها قد أصبحت من ذكريات الماضي البعيد، ليست احتجاجًا اجتماعيًا ضد الاستغلال البشع الذي يلقاه العمال الزراعيون. ففي تلك الرواية بسري إحساس بأن ما يحدث لتلك الأسرة خيانة لما تمثله أميركا والمبادئ التي أسست عليها، الحياة الأفضل التي جاء الناس قبل قرون من الزمان، مثل آن برادستريت إلى العالم الجديد ليجدوها ويصنعوها. صحيح أن ثمة روايات غاضبة متوفرة في كل الآداب (إميل زولا في فرنسا، مثلاً، ودِكنْز أيضًا)، غير أن القارئ يجد نوعًا معينًا من الغضب الأميركي في (عناقيد الغضب).

إذًا خلاصة القول، ما الذي يجعل من الأدب الأميركي أدبًا أميركيًا له خصائصه؟ أهو الإرث البيوريتاني؟ المعركة المتواصلة لتوسيع (الحدود)؟ التنوع الجغرافي والعرقي؟ التطلع إلى ما هو (جديد) و(عظيم)؟ الابتكار المستمر؟ الإيمان بأميركا التي تشتمل حتى على إدانة أميركا كما دانتها رواية شتاينبك؟

نعم، كل هذه الأشياء، وثمة شيء أهم من كل ذلك وقد شخصّه أرنست همنغواي (1899 – 1961)، حين أعلن كل الأدب الأميركي الحديث يصدر عن كتاب واحد من تأليف مارك توين وهو (هلكبري فِن). ولكن الجواب القاطع كما جادل فيه همنغواي، هو (الصوت) وما أسماه توين (المحلية)، اللهجة آتي تسمعها حين ينطق بها هَك في أول جملة: «أنت لا تعرف شيئًا

عني ما لم تقرأ كتابًا عنوانه (مغامرات توم سوير) وهذا ليس بالأمر غير المهم)).

ثمة مصطلح أميركي يفيد بأن الأدب الأميركي وحده الآسر. فهو يحمل في طياته الإحساس بشيء ما في (المحصول الأميركي)، على حد تعبير الشاعر وليم كارلوس وليمز، أكبر من (اللكنة)، وسمّاه كاتب قصص التحري ريموند چاندلر الذي فكر كثيرًا في هذا الموضوع (إيقاع النغم). وتؤكد روايات همنغواي هذه النقطة المختصة بالمصطلح الأميركي، إلّا أنني أرى أن الرواية التي تنطوي تمامًا على الصوت الأميركي الحديث والمتميز هي رواية (الحارس في حقل الشوفان) للروائي جَي. دي. سالينجر (1951). لهذا، إقرأ (واسمع) جملتها المدهشة الأولى، إن أردت أن تعرف حقًا التحدي، وفكّرْ إن كنت لا تؤيد ذلك.

الفصل الرابع والعشرون



المتشائم العظيم

هاردِي

تخيل أن في مستطاعك ابتكار شيء يدعى (ميزان السعادة الأدبي)، وفي كفته الراجحة أكثر الأدباء تفاؤلاً، وهم يستدفئون تحت شعاع الشمس في حين تجد في الكفة الثانية أشد الأدباء تشاؤمًا وهم غارقون في التجهم في قعر الكفة. فأين ستضع شكسبير، ود. جونسِن، وجورج إليوت، وچُوسَر، ودِكنْز؟

يعكس چُوسَر أكثر الوجوه إشراقًا في الحياة، وهذا ما يتفق عليه معظم القراء. فجميع الحجيج المسافرين إلى مدينة كانتربري يشكلون فريقًا مرحًا، ونبرة حكاياتهم مضحكة. المؤكد أن چُوسَر سوف يحتل قمة الميزان. أما شكسبير فهو متفائل، وسعيد أيضًا،

باستثناء بعض المآسي التي كتبها (وخاصة مسرحية الملك لير) التي تبدو مكتوبة في أعقاب موت ابنه الوحيد هاميت الصغير. وقد خلص ناقد إلى إحصائية عن الشخصيات الطيبة مقابل الشخصيات الشريرة في مسرحياته فقال موضحًا أن النسبة هي 70 / 30. على وجه العموم، إن عالم شكسبير ليس عالمًا سيئًا نعيش فيه. ولعل سبعة من كل عشرة أشخاص يودون معرفة ذلك.

أما جورج إليوت، وهذا ما تعكسه رواياتها، فقد آمنت بعالم يتحسّن، ولكن على نحو مفعم بالمصاعب وكثير المهاوي. صحيح أن ذلك كلف البشر ثمنًا باهظًا، لكن المستقبل بدا أكثر إشراقًا على وجه العموم من الماضي كما يعتقد مؤلف هذا الكتاب. فعالم إليوت هو مكان مفعم بالأمل، وتتسلل منه أشعة الشمس. فكل رواياتها تنتهي نهاية سعيدة مهما كانت بداياتها كئيبة أو قابضة للصدر ومكدرة. وقد أشارت إلى أن الإنسانية سوف تستغرق وقتًا طويلاً قبل أن تصل إلى الأراضي المشمسة، ولكنها ستصل على الرغم من ذلك.

أما دِكنْز فيصعب علينا تحديد مكانه في ميزان سعادتنا لأن مؤلفاته الأولى (يوميات بيكون) مثلاً، أكثر إشراقًا من الروايات التي صدرت في الحقبة التي سمّيت (الحقبة المظلمة)، التي تعكس بعضها وجهة نظر غاية في التجهم والاكتئاب. ويصعب غلق كتاب مثل (صديقنا المشترك) بإحساس يغمره

الفرح، ويستنتج المرء أن دِكنْز شخصان وليس شخصًا واحدًا وفي نقطتين متباينتين على الميزان.

وكان د. جونسِن متشائمًا ولكنه رواقي. وكما قال فان: «الحياة البشرية كانت حالة ينبغي تحمل القدر الكبير من الأشياء فيها، وأن ما فيها مما يفرح قليل جدًا». غير أنه آمن بأن الحياة فيها أشياء (جميلة) إن كنت محظوظًا كالأصدقاء والأحاديث اللطيفة والشاي والطعام اللذيذ، والأهم من هذا كله لذة التفاعل من خلال الورق مع عقول الماضي الكبيرة. (ولم يستمتع بالمسرح، ولم تكن عيناه حادتين بما يكفيه للإعجاب بالفنون الجميلة وتقديرها حق قدرها). إن شعاع الشمس تلألأ بين السحب في عالم جونسِن.

أما في قعر ميزان السعادة، بل وحتى تحت درجة الصفر يقبع توماس هاردي (1840 – 1928). كان هاردي يهوى سرد قصة مولده على طاولة المطبخ، وفي صومعة صغيرة في مقاطعة دورسيت الريفية (وهي التي سوف يُخلّدها لاحقًا بوصفها منطقة ويسكس التي ابتكرها). وحين خرج إلى العالم، ألقى الطبيب بنظرة واحدة إلى ذلك الشيء الصغير، الواهن، الذاوي، وأعلن أنه طفل ميت، ميت قبل أن يعيش، وتُرك جانبًا للتخلص منه على نحو لائق. غير أن الطفل بكى، فأنقذ البكاء حياته، ولم يتوقف توماس هاردي عن البكاء أبدًا طيلة سنوات عمره.

وكما هو شأن جاك هورنر الصغير، فإن في وسع القارئ أن يغرز إبهامه في أيٍّ من عديد الروايات والأشعار التي تركها لنا

هاردي ويقطف منها ثمرة خوخ متشائمة. خذ على سبيل المثال قصيدته (آه! هل تحفرين قبري؟)، السؤال تطرحه جثة امرأة مستلقية ومدفونة في تابوتها. لعلك تظن أن هذا السيناريو يفتقر إلى البهجة، إلّا أنه أقل من ذلك. فهي تسمع صوت نبشٍ في القاذورات من فوقها. أهو حبيبها؟ لا إنه كلبها الصغير. وتظن أن وفاء الكلب أنبل بكثير من وفاء الإنسان ثم يوضح الكلب مراده قائلاً لها:

يا سيدتي، إنني أنبش قبرك
لأُواري فيه عظمة، فقد
أجوع قرب هذه البقعة
حين أمرّ من هنا يوميًا
عذرًا، لكنني نسيت
أن هذا هو مرقدك.

إن خلاصة رواية من روايات هاردي الرئيسة ما هي إلّا سجل تاريخي للقنوط، والإحباط. وقال قائل ذات مرة إن كل رواية من روايته ينبغي أن ترافقها شفرة حادة لا ترحم. يفكر المرء، مثلاً، في رواية (تِسْ سلسة آل دربرفِل) 1891، وبطلتها الشابة النبيلة مضطجعة فوق منصة التضحية في منطقة ستونهنج، منتظرة مجيء الشرطة لاعتقالها، والمحكمة لتدينها، والجلاد ليشنقها، وحفار القبور ليرمي بجثتها في قبر من الجير المطفأ ومن غير شاهد، من ذا الذي يهز قبضته في وجه السماء مفكرًا

في تِسْ التي يتمثل الخطأ الوحيد الذي اقترفته في أنها أُغرمت غرامًا يفتقر إلى الحكمة؟

هل ينبغي لنا أن نرى تشاؤم هاردي الذي عبّر عنه في قصائده ورواياته على أنه ليس سوى انعكاس لمشاعره غير البهيجة عن الحياة، أم هو تشاؤم أكثر خطورة؟ وإذا كان لا أكثر من شكوى رافقته طول عمره، فمن ذا الذي سيهتم بقراءة أعماله؟ ولماذا نضعه في منزلة عمالقة الأدب الإنكليزي على الرغم من أفكاره، ورؤيته الكئيبة؟

ثمة إجابة بسيطة عن هذه الأسئلة. إن ما يعبر عنه هاردي في مؤلفاته ليس فكرة شخصية عن توماس هاردي وإنما (فكرة كونية)، غالبًا ما يستخدم نقاد الأدب المصطلح الألماني في هذا الصدد وهو (weltanschauung) الذي يبدو مصطلحًا فلسفيًا. إن الفكرة الكونية التي ولد هاردي في أحضانها هي أن الأمور (تتقدم) والحياة تتحسن. فالشاب الفكتوري الذي ولد سنة 1840 يمكنه أن يتوقع بكل ثقة حياة أفضل من تلك الحياة التي عاشها والداه وأجداده. وتلك هي تجربة الحياة لمعظم أولئك الذين ولدوا في هذه الحقبة. لقد كان والد هاردي بناءً ورجلاً عصاميًا، وكانت والدته قارئة ممتازة، وكان الاثنان يرغبان في أن يحصل ولدهما الوحيد على أكثر مما حصلا عليه، وهما اللذان لا يفصلهما عن حياة الفلاحين سوى جيل أو جيلين. والحق أن هاردي حلّق إلى ما هو أعلى من المستوى الاجتماعي الذي ولد فيه. ومات وهو (شيخ مُكرَّم) من شيوخ الأدب الإنكليزي، ورماده مدفون مع

العظماء في ركن الشعراء في ويستمنستر. أما قلبه، فمدفون في مكان آخر منفصلاً في دورسيت التي عشقها، مع قبور الفلاحين الذي كتب مؤلفاته عنهم.

حتى الذين لم تكن حياتهم لامعة لمعان حياة هاردي، يمكنهم أن يتوقعوا الارتقاء والاستمتاع بحياة أكثر مدعاة للراحة من حياة آبائهم. وكان الفكتوريون على أيام هادري التي نشأ فيها وترعرع يحظون بمياه نقية وطرق معبدة وشبكة من خطوط سكك حديد جديدة وتعليم مدرسي أفضل وصل ذروته في قوانين التعليم الصادرة في سبعينيات القرن التاسع عشر التي ضمنت حق التعليم لكل طفل حتى بلوغه الثانية عشرة، أو الثالثة عشرة في اسكتلندا. كان ثمة حِراك اجتماعي. فحياة دِكنْز، مثلاً، كانت حياة فقر وثراء وشهرة أدبية، ولم يكن في وسعه أن ينجح ذلك النجاح قبل مائة عام، بل لكان قد وافته المنية فقيرًا معدمًا لا تعرفه الأجيال اللاحقة.

لكن ثمة ما يفسد البهجة والسرور الفكتوري. فأقاليم هاردي الجنوبية الغربية في ويسكس كانت ما تزال ساكنة في بواكير القرن التاسع عشر، وهي (سلة خبز) إنكلترا، وازدهرت المنطقة بفضل الحبوب التي كانت تجهز بها الأمة. وفي 1846 جاء فسخ ما يعرف باسم قوانين الذرة، وهذا يعني تجارة حرة عالمية، وأصبح ممكنًا، الآن، استيراد القمح وغيره من الحبوب بأسعار أرخص من خارج البلاد. وهكذا دخلت المنطقة التي ولد فيها هاردي وهام بها مرحلة كساد اقتصادي طويل الأمد

لم تنجح في التخلص منه مطلقًا. وأثر ذلك الكساد في هاردي وفي كل كلمة كتبها.

لكن أمورًا أخرى أفسدت البهجة والسرور أيضًا. فقد شعر أن النشوة أُخرجت من (عالمه) بكتابٍ نُشِر وهو في سن التاسعة عشرة عنوانه (عن أصل الأنواع) لمؤلفه دارون (1859)، وفيه مناقشة لموضوع النشوء. لقد اعتقد البريطانيون دومًا أن أمّتهم هي (أمة تحت ظلال الربّ)، ولكن إذا لم يكن هناك ربّ؟ أو أن الربّ ليس، هو، ذلك الربّ الموصوف في سِفر التكوين، وإنما هو (قوة حياة) غامضة، غير مهتمة، أصلاً، بالجنس البشري؟ أو أن نظام الإيمان الذي تعتمد عليه الحياة برمتها، هو، غير صحيح؟

لقد اقتنع هاردي بداروين، ولكنه شعر بأذىً. وقد صوّر هذا الأذى تصويرًا جميلاً. ولما كان معمارًا بما تلقاه من تدريب في بواكير حياته، فقد عشق الكنائس ولكنه رأى نفسه مضطرًا إلى الإصغاء إلى الترانيم (التي أحبها أيضًا) من خلف جدران الكنيسة. فهو لم يتمكن من الدخول مؤمنًا لأن داروين كان قد دمّر ذلك الإيمان. وعلى حد تعبيره، كان يشبه طيرًا يشدو خارجًا إلى ما لانهاية، غير قادر على الانضمام إلى (فريق المؤمنين) داخل أسوار الكنيسة المريحة.

كان الفكتوريون يرون في الداروينية نقيض كل ما كانوا يؤمنون أعمق الإيمان بأنه مؤلم بطرق نراها نحن اليوم وعايشناها على مدى مائة وخمسين عامًا صعبة التصور. إن أدب هاردي

(والنظرة الكونية التي تديمه) تعبير عن الألم الفكتوري المصوغ صياغة جميلة شعرًا ونثرًا.

وكان لهاردي، أيضًا، شكوكه الخاصة بموضوع (التقدم) لا سيّما التقدم الذي حققته الثورة الصناعية. فهل كانت السكك الحديد والطرق، ثم خطوط التلغراف بعد عقد الأربعينيات من القرن التاسع عشر، وربط بريطانيا بشبكات، تعني أن كل شيء كان أفضل في كل منطقة؟ لقد راوده الشك والارتياب في النظرة المتفائلة إلى التاريخ. إن سمة تلك المناطق المتنوعة على نحو مدهش في الجزر البريطانية، بما فيها من اختلاف في اللكنات والطقوس والأساطير والعادات، امتزجت كلها في وحدة وطنية لطيفة، غير أن مصطلحه (ويسكس) الإنكلو - سكسوني في جذره، نمط من أنماط الرفض، إذ ما من شأنه أن يطلق على المنطقة التي تربى فيها - جنوب غربي إنكلترا -. فهذه ويسكس متميزة ومملكة قائمة بذاتها.

كانت أول رواية كتبها هاردي عن ويسكس هي رواية (تحت شجرة غرينوود) 1872، وتعد نقدًا لما كان يُعتقد أنه (تطوير)، فالرواية تصف تغيير أوركسترات الكنيسة التي كان القسس المحليون يعزفون فيها الآلات (في وسعك أن تشاهد حتى يومنا هذا أماكن الغرف في دُور العبادة القديمة). فقد حلّ محل الأوركسترات ما يعرف باسم الآلات الهارمونية، وهي آلات موسيقية فجّة، ولكنها جديدة. لقد كان تَقَدُّمًا. ولكن هل هو تقدم حقًا؟

إن أسفل التقدم الصناعي يحظى بوصفٍ غاية في الروعة في رواية (تِسْ سليلة دربروفيل). ففي الأقسام الأولى من الرواية نلاحظ أن البطلة العاملة في معمل ألبان جزء من نظام الأشياء الطبيعي شأنها في ذلك شأن العشب الذي ينمو في الحقول. ثم تأتي الحاصدة التي تعمل بالبخار، إن تِسْ العاملة آتي تشق طريقها وسط الحقول والحصاد ليست أكثر من جزء بشري في تلك الآلة. يقول هاردي محاججًا إن (التقدم) يمكن أن يدمّر. وكما تُبين لنا الرواية، فإننا نشاهد البطلة، وهي تُقتلَع من جذورها اقتلاعًا ممنهجًا، لتحل محلها قوى تبدو، ظاهريًا، وهي تجعل العالم مكانًا أفضل وتجرّ من ورائها مقاطعة ويسكس إلى القرن التاسع عشر.

كانت الثورة الصناعية حدثًا مدهشًا حقًا، إلّا أن هاردي كان يؤمن بأن الجنس البشري لا ينبغي له أن يكون متواكلاً ومعجبًا أكثر مما ينبغي بتلك الثورة، فقد تنتقم الطبيعة بدورها. وهذا التعبير واضح في قصيدته (ملتقى التوأميْن)، وكان هاردي يعشق المفردات الكبيرة، لكن لو كان العنوان هو (مصنع الاثنين)، لما كان له نفس قوة العنوان ألأول، وكما رأينا في الفصل الثاني، فإن سفينة تايتانك تُعَدّ واحدة من أعظم منجزات الثورة الصناعية، وأعظم الكوارث في القرن، على حد تعبير القصيدة:

حين أصبحت السفينة الذكية
أكثر عظمة ورشاقة وبهاءً
فإن جبل الجليد ازداد ضخامة

في ذلك الأفق الصامت الغائم.

عند قراءة القصيدة يندهش المرء، ويتساءل عن جبال الجليد التي تزداد ضخامة في عالمنا. ولو كان هاردي حيًا في هذه الأيام، لعمل على توجيه نظرته (المتشائمة) حتمًا إلى التغير المناخي وزيادة عدد السكان وصِدام الحضارات. هذه هي الأشياء التي لا نريد، في غمرة تفاؤلنا، أن نفكر فيها.

إن ما يُخبرنا به (تشاؤم) هاردي هو أننا ينبغي أن ننظر إلى الأشياء من كل الزوايا. ولا ينبغي أن نهمل ما يبدو مثيرًا للهلع، فقد يعتمد خلاصنا على ذلك. وقد عبّر عن هذه النظرة في واحدة من قصائده:

إن كان ثمة طريق نحو الأفضل
فإنه يتطلب نظرة شاملة إلى الأسوأ.

جائز أن هنالك عالمًا أفضل ينتظرنا، لكننا لن نصل إليه أبدًا ما لم نُقيّم تقييمًا نزيهًا (وإن كان مؤلمًا ألمًا قاسيًا) موقعنا وموقفنا. متشائمون؟ لا. واقعيون؟ نعم. إن ما نظنه تقدمًا قد لا يكون تقدمًا. وما نعتقد أنه عالم أكثر كفاءة، قد يكون عالمًا يتجه نحو تدمير الذات. إن نظرة هاردي هي نظرة كونية متشائمة نحو تدمير الذات تعلمنا أن نفكر مجددًا بنظرتنا الكونية. وهذا، بكل بساطة، هو السبب الذي يدفعنا إلى أن نقدره بوصفه أديبًا عظيمًا. هذه الحقيقة، وحقيقة أنه يؤلف تأليفًا ممتازًا، هما اللتان تغلفان تشاؤمه على نحو مدهش.

الفصل الخامس والعشرون



كتب خطيرة

الأدب والرقابة

السلطات، في كل مكان، وفي كل حقبة من حقب التاريخ، متوترة، قلقة من الكتب، تعدُّها هدّامة بطبعها وتشكل خطرًا على الدولة. المعروف أن أفلاطون أسس نظامًا أمنيًا لحماية جمهوريته المثالية بطرد كل الشعراء.

هكذا سارت الأحوال على مرّ التاريخ والعصور. ومن ناحية الإبداع، حيث يعمل كبار الأدباء، ثمة خطر مهني يتمثل بتأجيج غضب أولئك الذين يتولون دفة الحكم. وفي وسعنا أن نسرد قائمة مثيرة بأسماء شهداء قضية الأدب. فكما لاحظنا في الفصل الثاني عشر، فقد كتب جون بنيان معظم كتابه العظيم

(رحلة الحاج) في سجن بدفورد، وقبله عالج ثربانتس فكرة (دون كيخوته) وهو معذب في السجن. ووقف دانيال ديفو (الفصل الثالث عشر) على آلة الفلقة بسبب قصيدة هجائية نظمها (يقال أن المتفرجين المتعاطفين معه رموا إليه زهورًا بدلاً من البيض الفاسد). وفي زماننا الحديث، أنفق سلمان رشدي عقدًا من الزمان متواريًا عن الأنظار في بيوت آمنة بسبب رواية انتقادية تجرأ على كتابتها. وألف الكساندر سو لجنتسين أعمالاً عظيمة في ذهنه في حين كانت صحته تتدهور طوال ثمانية أعوام في سجن سوفيتي بعد اعتقاله سنة 1945. وبعد عودة الملكية إلى إنكلترا في 1660، اضطر جون ملتون (الفصل العاشر) إلى الهروب، وصدرت الأوامر بحرق كل ما كتبه. وكان ملتون هو الذي دعا في كتابه العظيم عن حرية التعبير المعروف بعنوان (إيروباجيتيكا Areopagitica، 1644)، قائلاً:

> «قتل كتاب جيد يشبه قتل إنسان، فمن يقتل رجلاً إنما يقتل مخلوقًا حكيمًا هو على صورة الربّ. أما الذي يحطم كتابًا جيدًا فهو يقتل العقل نفسه...».

وقد فسّر المفسرون هذه الفقرة قائلين: «حيثما تُحرَق الكتب يحرق الإنسان».

تنظر المجتمعات على اختلافها بأساليب متباينة إلى الكتب (الخطيرة)، وهو ما توضحه مقارنة بين فرنسا وروسيا والولايات

المتحدة الأميركية وبريطانيا. فقد شنت كل دولة حربًا على الأدب أو فرضت قيودًا على حريته بأسلوبها الفريد من نوعه.

الأسلوب الفرنسي في الرقابة توضحه حادثة مهمة في تاريخ البلاد، هي ثورة 1789. فقد احتفظت حكومة ما قبل الثورة (العهد المباد) بقبضة من حديد على النشر. فكل كتاب يقتضي (امتيازًا)، أي رخصة حكومية، من أجل أن يظهر إلى الوجود. أما الأعمال التي لا تحظى بامتياز وتظهر (من تحت العباءة) مثل كتاب (كانديد) لڤولتير، 1759، فقد أفاد الثوريين بوصفه سلاحًا، والأكثر من هذا لو أن مثل هذه الكتب كتبت خارج البلاد بأقلام تنويرية (أي بأقلام ذوي التفكير الحر)، ثم نقلت عبر الحدود داخل فرنسا، كما هو شأن (كانديد)، لكانت كما تُنقَل القنابل اليدوية الأيديولوجية. إن هذه الرواية وعنوانها الكامل (كانديد، أو رُبّ ضارة نافعة)، تحكي قصة شابٍّ ساذج تربى على نحوٍ جعله يصدق كل ما يقال له، وهو نمط من المواطنين الذين تحب السلطات أن تراهم. أما ڤولتير فكان له رأي آخر.

مع اندلاع الثورة في فرنسا، جرى الإعلان عن حرية التعبير وحق التفكير - وهما حقان ساعدا كثيرًا قضية الثورة - في إعلان حقوق الإنسان والمواطن 1789. وبعد أن استولى نابليون على مقاليد الحكم أصبحت فرنسا أكثر خضوعًا للقيود. وإن كانت تلك القيود أقل من مثيلاتها في جارتها وعدوها اللدود إنكلترا.

في سنة 1857، نُشِر كتابان في فرنسا وجرت على الفور محاكمة مؤلفيهما ما أحدث عواقب وخيمة للأدب العالمي. فقد

اتهمت رواية غوستاف فلوبير (مدام بوفاري) ومجموعة شعر من نظم شارل بودلير (أزهار الشر)، بأنهما عملان ينتهكان عفة الناس. وكان الاتهام الموجه إلى فلوبير يتمثل في أن روايته تُقرّ الزنى. أما في قضية بودلير فعنوان مجموعته الشعرية الاستفزازي يختصرها كلها، وهو ما كان يبغيه المؤلف تمامًا، متمثلاً في عبارة فرنسية هي (epatre le bourgeois)، أي (الطبقة المتوسطة). أُطلِق سراح فلوبير في حين دفع بودلير غرامة بسيطة، وحُظِرت من التداول ستٌّ من قصائده، وهكذا نجا الكتاب.

إن محاكمة الكتابين (الكلاسيكيين الرفيعين في الأدب الفرنسي) خلقت منطقة مفتوحة أمام الأدب في فرنسا. وهكذا، فإن أدباء مثل إميل زولا - الذي حُظِرت ترجمات رواياته في الأسواق في العالم الناطق بالإنكليزية، وصدرت أحكام بالسجن على مروجيها - باتوا أحرارًا في نقل الأدب إلى أماكن جديدة.

لم تكن تلك الحرية خاصة بالأدباء الفرنسيين. فقد نشر الكثير من المؤلفين البريطانيين والأميركيين (مثل دي. إج. لورنس وأرنست همنغواي وغرترودشتاين) مؤلفاتهم في باريس بين الحربين العالميتين، وكانت غير منشورة في بلدانهم الأصلية. ورواية (يوليسيس) لجيمز جويس مثال ممتاز، إذ نشرت أول مرة في كتاب بباريس سنة 1922 وبعد محاكمة، نشرت في الولايات المتحدة الأميركية لاحقًا (على أساس أنها ليست رواية جنسية وإنما رواية تثير الغثيان). وفي بريطانيا، رُفِع الحظر عن (يوليسيس)

بعد بضعة أعوام في سنة 1936، غير أنها لم تحظر في إيرلندا، وإنما لم تتوفر أصلاً.

وإبّان الحرب العالمية الثانية، تمكن أدباء فرنسيون كبار مثل جان بول سارتر، وألبير كَامُوُ، وسيمون دي بوفوار، وجان جينيه من إصدار أعمال تهاجم رمزيًا احتلال ألمانيا لبلدهم، وخاصة كتاب (الغريب) لألبير كَامُوُ، 1942، و(لا مخرج) لسارتر، 1945. يمكن النظر إلى رواية كَامُوُ بوصفها تعكس الكراهية للأجانب الذين احتلوا بلده، في حين أن مسرحية سارتر تتضمن ثلاثَ شخصيات سجنوا بعد الموت مع بعضهم إلى الأبد. واكتشفوا أن (الآخرين هم الجحيم)، وقد كتبها المؤلف في سجن من نوع آخر هو الاحتلال الألماني.

الحريات الفرنسية التقليدية أسست نفسها بنفسها بعد الحرب العالمية الثانية، وأما الحريات في العالم الناطق بالإنكليزية فأسست ويا للمفارقة! بعد محاكمات في 1959 و1960 عُقِدت لمحاكمة رواية نُشِرت من دون أي فضيحة أو احتجاج في باريس قبل ذلك التاريخ بثلاثين سنة وهي رواية (عشيق الليدي تشاترلي).

وجاءت الثورة متأخرة إلى روسيا ومع هذا، فإن عددًا من أعظم الأعمال الأدبية العالمية صدرت تحت ضغط بيروقراطي مارسته أجهزة قيصر الرقابية. ومن المتناقضات التي غالبًا ما نلاحظها في تاريخ الأدب، أن المؤلفين سخروا من مفتشيهم ليتجنبوا إجراءاتهم، كتلك الشخصية في مسرحية (المفتش العام) لنيكولاي غوغول، 1836، ووظفوا الصيغ غير المباشرة والفظة

في نقدهم المجتمع. ففي رواية (الأخوة كارامازوف) 1880، للأديب فيدور دستوفسكي، مثلاً، يتآمر شقيقان من بين ثلاثة أشقاء على قتل والدهم البغيض، بماذا كان يُعرَف القيصر بين أفراد شعبه؟ إنه (الأب الصغير). وعلى هذا المنوال سار أنطوان تشيخوف في مسرحياته وإن كانت تتصف بحنين أكثر إلى الماضي، وهي تدون الانحلال الداخلي في الطبقة الحاكمة. ففي مسرحية (بستان الكرز)، 1904، ترمز البساتين إلى العبث الجميل، وإنها كانت تُقطَع لتمهد الطريق أمام شيء أفضل، ولكنه عالم جديد أكثر قبحًا. المعروف أن تشيخوف هو سيد ما يثير الشفقة. نعم، لا بد من تغيير الأشياء، وهذا التغيير من مقتضيات التاريخ، ولكن هل ينبغي التغيير نحو الأسوأ؟

تمكنت مسرحيات تشيخوف الكوميدية، المثيرة للفتنة والشغب، من المرور من بين يدي الرقيب لتصل إلى خشبة المسرح مع تعديلات نصية طفيفة. ولكن بعد ثورة 1917، انتقلت الرقابة في رأي الأدباء الروس إلى رقابة من نوع آخر أكثر قمعًا هي رقابة ستالين، واستمر الحال هكذا بدرجات متفاوتة من الصرامة إلى سنة 1989. فاستخدم الكتّاب المنشقون مثل الشاعرين آنا أخماتوفا ويفجيني إيفشنكو والروائيين بوريس باسترناك وألكساندر سولجنيتسين أساليب أسلافهم البارعة من أجل إصدار مؤلفات عظيمة، ونشرها تحت أعين الرقابة. وهكذا جاءت رواية سولجنيتسين (جناح السرطان)، 1986، التي تُعَدّ هجائية مريرة ضد الستالينية بوصفها ورمًا في قلب

روسيا، ووُزِّعت مطبوعة على الآلة الكاتبة سرًا، وهذا يشبه ما فعله النصارى الأوائل في روما حين كانوا يخبئون نصوصهم المخطوطة المثيرة للفتنة والشغب تحت عباءاتهم، وقد منح كل من باسترناك وسولجنيتسين جائزة نوبل في الأدب سنة 1958 و1970 على التوالي. فهل كان في وسع روسيا أن تنتج مثل هذا الأدب العظيم من غير مثل هذه الرقابة؟ من المثير للانتباه أن نرى ذلك. فالتجارب الأدبية الكبرى تحدث أمام أعيننا اليوم.

لقد أسس الولاياتِ المتحدة الأميركية البيوريتانُ الذين جاءوا حاملين معهم التقدير كله لحرية التعبير والإلمام بالقراءة والكتابة. وتعزز هذا التقدير أكثر بصدور الدستور سنة 1787 الذي تضمن أول تعديل فيه حرية الكلام في القانون. إلّا أن تلك الحرية لم تكن مطلقة وشاملة. فعلى مدى سنوات، نسجت الولايات المتحدة الأميركية التي كانت اتحادًا مؤلفًا من ولايات مختلفة صورة مشوشة من التسامح والقمع. فالعمل الأدبي يمكن أن (يمنع في مدينة بوسطن) - وهذه العبارة تحولت إلى مثلٍ يُضرَب - ولكنه يباع وكأنه كعك حار في نيويورك. وحيثما كانت المكتبات العامة والمناهج التعليمية المحلية ذوات صلة، فإن هذه الصورة (بمعنى معايير الناس) ما تزال مظهرًا أميركيًا من مظاهر البيئة الأدبية الأميركية.

أما في ألمانيا، فقد حظي الأدباء الألمان على مدى التاريخ بنظام ليبرالي نسبيًا، وخاصة في جمهورية فيمار 1919 - 1939. وفي تلك الأعوام استطاع أدباء مثل الكاتب المسرحي برتولد

بريخت، مؤلف مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة)، أن يخلقوا شكلاً مسرحيًا سياسيًا وثوريًا فريدًا ترك بصمته الخالدة على مختلف أنحاء العالم. وبتولي النازية زمام الحكم في 1933 أصبح القمع طاغيًا، وكان حرق الكتب جزءًا كبيرًا من أجزاء مسرح النازية، كما هو شأن حشود نورمبرغ. وكان الهدف من ذلك يتمثل في السيطرة على (عقول) الناس من خلال حرمانه من أي شيء لا يقره الحزب. وقد سارت الأمور سيرًا حسنًا، إذ لم يُنتَج أي أدب يتمتع بأدنى قيمة تاريخية في أكثر من عشرة أعوام. الأسوأ من هذا، أن نظام هتلر ترك إرثًا مسمومًا حين انتهى أمره في 1945. فبعد الحرب، كان للأدباء، مثل الروائي غنتر غراس المكافئ الأدبي (على حد تعبير غراس) لأنقاض خلّفها انفجار قنبلة كي يشتغل به.

وفي بريطانيا، كانت الرقابة السياسية ذراعًا من أذرع الدولة حتى القرن الثامن عشر. فالأديب الذي ينتهك التقاليد المرعية يمكن أن يجد نفسه في سجن برج لندن من دون إجراءات قانونية، أو (كما هو شأن ديفو) يقرر القاضي الحكم عليه بالفلقة. الحق أن الأدباء كانوا عقلاء في الحذر. فهذا شكسبير مثلاً، لم يجعل أحداث أيٍّ من مسرحياته تدور في إنكلترا أيامئذ. لماذا؟ لأنه لم يكن عبقريًا فحسب، وإنما كان عبقريًا حذرًا.

كانت الرقابة على المسرح خاصة مظهرًا دائميًا في بريطانيا. لماذا؟ لأن النظارة كانوا (جماعات) ويمكن لهم أن يتحولوا بكل يسر وسهولة إلى (قنابل). وظلت الرقابة على المسرح قائمة إلى

عقد الستينيات من القرن العشرين. فقد كان جورج برنارد شو يخوض معارك مستمرة مع لورد تشامبرلين (الذي كان مكتبه مسؤولاً عن إجازة كل الأعمال الدرامية). وهكذا فإن مسرحيات شو مثل (مهنة السيدة وارين) 1895، التي تصور على نحو مشاكس بيتًا سيئ السمعة على أنه مشروع تجاري، مشروع لاقت صعوبة في تمثيله على خشبة المسرح. أما هنريك أبسن، فقد أثارت محاولات تمثيل مسرحياته مثل (الأشباح)، التي كانت تدور حول موضوع حساس وغاية في الخطورة، هو المرض التناسلي، فضيحة ومنعت من العرض. وحتى في عقد الخمسينيات من القرن العشرين، كانت العروض الأولى من مسرحيات مثل (في انتظار غودو) لصاموئيل بَيكيت، (الفصل الثالث والثلاثون)، تتطلب موافقة لورد تشامبرلين. وكانت التغييرات الطفيفة مطلوبة، وقد أدخلت على العروض.

لم تجعل بريطانيا الرقابة تتخذ شكلاً معينًا قانونيًا إلّا في سنة 1857، وهي السنة نفسها التي جرت فيها محاكمة رواية (مدام بوفاري) في باريس. وكان أولُ قوانين المنشورات المنافية للآداب العامة التي أقرها البرلمان في ذلك العام لخبطةً، وكلامًا فارغًا بريطانيًا تمامًا. فكان العمل الأدبي يعد (منافيًا للآداب العامة) إذا كان يرمي إلى (حرمان أولئك الذين يمتلكون عقولاً متفتحة وإفسادهم بمثل هذه المؤثرات اللا أخلاقية). وقد فسّر دِكنْز الجريرة تفسيرًا ساخرًا وانتقاديًا على أنها أي شيء من شأنه أن (يجعل خدي الشاب متوردين). أما هنري جيمز فأطلق

عليه (طغيان القارئ الشاب). وهكذا ساد حكم الأخلاق، سواء في إجراءات المحاكم، أم في (روح العصر) وتخلى توماس هاردي عن تأليف الروايات تمامًا حين أحرق أسقف ويكفيلد في سنة 1895 رواية (جود الغامض)، بذريعة التغاضي عن الزنى، كما هو مألوف، ولم ينشر سوى قصائد لا وجه للاعتراض عليها طوال الأعوام الثلاثين الأخيرة من حياته، إذ كان قانون (الإفساد) قد جعل من كتابة الروايات التي كان يريدها هاردي قضية مستحيلة.

أما تلميذ هاردي، دي. إج. لورنس، فقد أحرقت أول طبعة برمتها من روايته (قوس قزح) قضائيًا سنة 1915، وكانت تشتمل على أوصاف جنسية موغلة في شاعريتها ولكنها لا تخلُّ بالآداب العامة أبدًا (بحسب وجهة نظرنا). وبعد الحرب ترك لورنس إنكلترا ولم يعد إليها قط. أما الذين مكثوا من بعده، فقد كانوا حذرين. وكتب إي. إم. فوْستِر ونشر عددًا من الروايات العظيمة (الفصل السادس والعشرون). فكتب رواية بحدود سنة 1913 ووزعت سرًا ولكنه لم ينشرها هي رواية (موريس)، التي كانت تعالج صراحة شذوذه الجنسي. ولم تطبع الرواية إلّا في سنة 1971 بعد وفاته حين أصبحت موضع اهتمام تاريخي لا غير.

وكما هو شأن فوْستِر، فقد عمد الأدباء والناشرون البريطانيون إلى ممارسة (الرقابة الذاتية). فعندما حاول جورج أورويل طبع روايته (مزرعة الحيوان) سنة 1944، لم يجد أمامه ناشرًا يقبل أن ينشر رواية خرافية تهاجم حليف بريطانيا إبّان الحرب العالمية

الثانية وهو الاتحاد السوفيتي. واستنتج أورويل أن المؤسسة الأدبية برمتها كانت (لا تمتلك الشجاعة). كان يستحسن استخدام كلمة (متدبرة للعواقب).

بَيْدَ أنّ الحال تغير تغيرًا جذريًا بصدور رواية (عشيق الليدي تشاترلي) سنة 1960. ففي عام 1959، صدر قانون جديد للمطبوعات المنافية للآداب العامة نصّ على أن العمل الأدبي المنافي للآداب العامة أصلاً يمكن نشره إن كان في ذلك مصلحة عامة (إن كان في مصلحة العلوم أو الآداب أو التعليم). كان دي. إج. لورنس قد طواه الثرى في العام 1930، غير أن دار نشر بنغوين قررت اختبار القانون الجديد بنشر رواية لورنس. وعلى حد تعبير لورنس نفسه، فقد ألّف الرواية من أجل (صحة الأدب. وتتساءل الرواية عن السبب الذي لا يقدر فيه الناس على استخدام كلمات إنكلو - ساكسونية قديمة وجيدة بدلاً من مفردات لاتينية رقيقة في أهم الأفعال في حياتنا الشخصية؟ هذا وقد تبنى الادعاء العام نفس الاتجاه الذي تبنته السلطات الفرنسية التي ساقت فلوبير إلى المحكمة: إن قصة لورنس عن زوجة ارستقراطي تغرم بشخص مسؤول عن حماية الحيوانات المصطادة، وتربيتها، تُقِرُّ الزنى. وشهد مختلف (الشهود الخبراء)، بضمنهم أدباء يحظون بالاحترام، دفاعًا عن نشر الكتاب، وكسبوا القضية.

ما تزال المعركة ضد الرقابة على الأدب في العالم مستمرة، وهذا ما تدل عليه مجلة (Index on Censorship)، التي

تتخذ من لندن مقرًا لها. إنها معركة متواصلة، وكما يوضح تاريخ الأدب، فإن في وسع الأدب أن يحقق أشياء عظيمة تحت القمع، أو القيود، أو في المنفى. كما أنه يستطيع، كما العنقاء أن ينهض من بين ألسنة اللهب التي تدمره. وهذا برهان عظيم على أن الروح البشرية قادرة على تحقيق ذلك.

الفصل السادس والعشرون



الإمبراطورية

كِپلِنغ وكونراد وفوْستِر

أوضحنا، في الفصول السابقة، أن الآداب العظيمة تميل إلى أن تكون من نتاج أمم عظيمة، بمعنى الأمم التي وسّعت من رقعة أراضيها أما بالفتوحات، أو الغزو، أو السرقة في بعض الأحيان. وما من موضوع في حقل الأدب يطرح قضايا شائكة أكثر من موضوع (الإمبراطورية)، و(الإمبريالية)، وبالأخص الحق الذي تزعم دولة من الدول أنها تملكه في السيطرة على بلد من البلدان وتنهبه وفي بعض الأحيان تدمره، أو على حد زعم القوى الإمبريالية (في العمل على تمدن وتحضّر ذلك البلد المعني).

إن انهماك الأدب في موضوع ما هو صحيح وغير صحيح في تصرف الإمبراطورية معقد ومشحون وأحيانًا شكس. وقد تغير هذا الانهماك على مدى القرنين الماضيين بتغير صورة العالم. فالأدب الذي يسرد في حقبة من حقب الزمان نجده وقد بات شيئًا من الماضي. وما من نمط آخر من أنماط الأدب يتطلب معرفة عن تاريخ تأليفه ولمن كان تأليفه أكثر من هذا النمط من الأدب.

وما يساعد في هذا الشأن، هو، رسم صورة تاريخية كبيرة. ففي القرنين التاسع عشر والعشرين، استطاعت بريطانيا وهي المجموعة الصغيرة من الجزر البعيدة عن سواحل أوروبا الشمالية أن تستحوذ وأن تحكم على إمبراطورية امتدت في ذروة العصر الفكتوري من خط الزوال للشمس في غرينتش لتشمل مناطق واسعة من أفريقيا إلى فلسطين، وشبه القارة الهندية، وأستراليا وكندا. وفي القرن الثامن عشر، اندرجت المستعمرات الثلاث عشرة التي تشكلت منها الولايات المتحدة الأميركية ضمن قائمة هذه الدول. ولا يمكن حتى لروما أن تتباهى وتزدهي بأنها (تملك مناطق شاسعة من كوكب الأرض أكثر مما تملك بريطانيا العظمى).

لكن بحلول النصف الثاني من القرن العشرين، تلاشت تقريبًا تلك الإمبراطورية تلاشيًا فجائيًا يصدم النفس، إذ راحت الدول، واحدة فواحدة، تعلن استقلالها، وكانت آخر مرة تحارب فيها بريطانيا دفاعًا عن أراضيها الممتدة إلى ما وراء البحار في سنة 1982 من أجل مجموعة صغيرة من الجزر في جنوب المحيط

الأطلسي وهي جزر الفوكلاند التي لا يتجاوز عدد سكانها سكان قرية إنكليزية. ولم تظهر أي ملحمة من جراء ذلك.

إن الأدب مُسجِّل حسّاس للتغير السوسيوتاريخي، إذ يسجل حقائق العالم الكوني واستجابات الأمة المعقدة والمائعة لتلك الحقائق كما تحدث. وتأثر الإطار العقلي البريطاني في ذروة المرحلة الإمبريالية وما بعد الإمبريالية مباشرة من تاريخ البلاد - كما يوضحه الأدب - بمزيج مذبذب من الكبرياء والعار.

لنتأمل في قصيدة رُديَرد كِپلِنغ المشهورة التي حظيت بإعجاب منقطع النظير في زمانها (عبء الرجل الأبيض)، 1899:

أفهم عبء الرجل الأبيض،
أرسِل أفضل ما لديك من أولاد،
إذهب واربط أولادك بالمنفى
لخدمة احتياجات أسراك،
لتنتظر في لجامك الثقيل
شعبًا مضطربًا هائجًا،
شعبك المتجهم
نصف الشيطاني، نصف الطفولي.

كان رُديَرد كِپلِنغ (1865 - 1936) بريطانيًا، إلّا أن القصيدة السابقة كانت موجهة أصلاً إلى شعب الولايات المتحدة الأميركية. (يذكر أن كِپلِنغ كان متزوجًا من امرأة أميركية). وقد نظم هذه القصيدة بدافع من قمع الولايات المتحدة الأميركية انتفاضة

استقلال في الفيلبين، واستيلائها في الوقت نفسه على بورتو ريكو وغوام وكوبا. كانت حملة الفيلبين مهلكة ودموية على وجه الخصوص، إذ يقدر عدد الفيلبينيين الذين قتلوا في تلك الحملة بربع المليون. وكان عبء الرجل الأبيض مخضبًا على الدوام باللون الأحمر.

حظيت القصيدة بإعجاب شديد في الولايات المتحدة الأميركية من فورها، وتحول عنوانها إلى مَثَل سائر. وما يزال في وسع المرء أن يسمعها بين حين وآخر، ولكن على نحو ساخر. وبحلول نهاية القرن التاسع عشر (وهو قرن بريطانيا)، اعتقد كِپلِنغ أن دور القوة الأعظم في العالم سوف يكون مصيره الزوال، وأنه سينتقل إلى الولايات المتحدة الأميركية، وهذا ما حدث فعلاً. وهكذا قدر للقرن العشرين أن يكون قرن أميركا. وكما توقع كِپلِنغ، فإن بريطانيا ستتحول إلى شريك، وإن كان شريكًا صغيرًا، مع حليفها الكبير، وأن الأمتين سوف تحكمان العالم معًا بوصفهما حاكمتين رؤوفتين.

كان كِپلِنغ قد ولد في مستعمرة الهند وكانت روايته (كيم) 1901، التي تعكس أيام طفولته في مدينة بومباي (التي باتت تسمى اليوم مومباي)، تشتمل على وصف أكثر اتساماً بالتعاطف للعلاقة التي أطلق عليها عبارة (الشرق والغرب). الفكرة الأساسية من قصيدة كِپلِنغ واضحة بما يكفي. فالإمبراطورية تعني فرض حضارة بيضاء على شعوب كانت، وما تزال (نصف شيطانية ونصف طفولية). وما سلوك الإمبراطورية إلّا سلوك

رؤوف أساسًا، بل هو (عبء) ليس من ورائه أي فكرة لتحقيق مكسب وطني، والأهم من هذا، لا يمكن أن يتوقع منه أي شكر من تلك الأعراق المنحطة التي ينبغي أن تكون محظوظة لأن الرجل الأبيض استعمرها على حد قوله. إن هذه القصيدة التي نظمها كِپلِنغ ما هي إلّا ورطة أدبية. صحيح أنها حازت استحسانًا كبيرًا سنة 1899، ولكن الزمان تغير.

في العام نفسه، نُشِر كتابٌ آخر عن الإمبراطورية وإمبريالية الرجل الأبيض وهو (قلب الظلام) للكاتب جوزيف كونراد (1857 – 1924)، وكان يمثل جهدًا ينطوي على عميق التفكير في أن الكثيرين يتفقون على أنه عمل أدبي عظيم القيمة. كان كونراد قد ولد في أوكرانيا من أبوين بولنديين، وكان اسمه جوزيف تيودور كونراد كورزينيوفسكي. وكان والده وطنيًا وشاعرًا وثائرًا ضد احتلال روسيا لبلده، فوهب حياته من أجل قضية الاستقلال، ما يعني أن جوزيف الشاب لا يمكنه أن يعيش في بولندا، فكان المنفى قدره. واتخذ من حياة البحارة عيشة له، وفي سنة 1886 أصبح مواطنًا من رعايا بريطانيا وضابطًا في البحرية التجارية البريطانية وبدّل اسمه إلى جوزيف كونراد. وفي أواسط الثلاثينيات من عمره تخلى عن الحياة البحرية من أجل الأدب.

إن بذرة السيرة الذاتية لرواية (قلب الظلام) تتمثل في تكليف كونراد عام 1890 بإدارة سفينة بخارية متداعية في نهر الكونغو وإيصالها إلى محطة نهرية داخل البلاد يديرها مدير يُحْتَضر يدعى كلين، ويعيد تسميته بالاسم (كيرتز) في الرواية، ومعنى الاسم

كلين (صغير)، في حين يعني الاسم كيرتز (قصير) بالألمانية. لقد خدم كونراد، وهو رجل مؤدب ولائق إن لم يكن محصنًا تحصينًا كاملاً ضد الأهواء العنصرية التي كانت سائدة في عصره وطبقته، في وكالة استعمارية ينبغي لأوروبا أن تشعر إلى الأبد بالخجل منها هي المعروفة بالاسم: Sciete Anongme Belge poure le Commerce du Hut – Congo. كانت المدعوة دولة الكونغو الحرة قد أسستها عام 1885 بلجيكا، وهي إحدى الدول الأوروبية الاستعمارية الصغيرة. وكانت تعني بكلمة (الحرة) حرية السلب والنهب. وعمد الملك ليوبولد الثاني إلى تخطيط مليون الميل المربع الذي كانت (تملكه) بلاده لأي شركة لديها الاستعداد لدفع / الأكبر. أما ما يفعله المشتري بعد ذلك بالإيجار الكولونيالي فهو متروك له تمامًا. وكان من جراء ذلك هو ما أصبح يدعى بعدئذٍ بأول عملية إبادة في العصر الحديث. وقد أطلق كونراد على ذلك تعبير (أقذر عملية زحف من أجل السرقة والسطو شوهت تاريخ الضمير الإنساني).

كانت الرحلة النهرية ذات أثر كبير في نفس كونراد، إذ قال في وقت لاحق: «قبل الكونغو كنت حيوانًا لا غير»، واحتاج (الرعب)، وهي كلمة أساسية في الرواية، إلى ثمانية أعوام كي يستقر على نحو كافٍ في عقله حتى يبدأ تأليف روايته (قلب الظلام). القصة غاية في البساطة، تحكي عن كارلو (الراوي والبطل الذي يستخدمه كونراد في عدد من رواياته)، وهو يسامر أصدقاءه في وقت كانت فيه الشمس تأذن بالمغيب من فوق طرف

عارضة شراع قاربه (نيلي) المتأرجح في هدوء عند مصب نهر التيمز. ويستغرق في التفكير وهو ينظر إلى أسفل باتجاه مدينة لندن في لحظة سكون الحديث: «هذه هي أيضًا إحدى المناطق المظلمة على وجه الأرض». إنه يفكر في الرومان وفي بريطانيا القديمة. إننا نعتقد أن وراء كل إمبراطورية جريمة.

ويسترسل مارلو في تفكيره فيتذكر القيادة التي تولاها في أوائل الثلاثينيات من عمره حين جُند في بروكسل، المدينة التي أشبه ما تكون (بمقبرة بيضاء اللون)، للذهاب في مهمة إلى أفريقيا، القارة (السوداء) التي تشبه القلب في شكلها، إلى أعالي الكونغو حيث قلب المستعمرة البلجيكية، حيث مدير المحطة كيرتز قد جنّ جنونه عندما شاهد عملية حصد عاج الفيل. (كان الطلب على العاج في أوروبا وأميركا لصناعة أشياء مثل كرات لعبة البليارد ومفاتيح آلة البيانو). إن الرحلة هي واحدة من تلك الرحلات التي أخذت مارلو إلى حقائق الأشياء المظلمة، الرأسمالية والطبع البشري وطبعه شخصيًا، والأهم من كل ذلك طبيعة الإمبراطورية.

ولما كان كونراد مخلصًا (بمعنى من المعاني) للبلد الذي تبناه، فقد زعم أن الإمبريالية البلجيكية أقسى وأكثر وحشية من نظيرتها البريطانية. ولكن عبارة مارلو عن (المناطق المظلمة على وجه الأرض) تنطوي على مفهوم بأن كل الإمبراطوريات متشابهة أصلًا، وأن الفرق بين إمبراطورية جيدة وإمبراطورية سيئة هو فرق كاذب، لأن كلا النمطين سيئ. إن رواية (قلب

الظلام) مقلقة جدًا، كتبها مؤلف قلق جدًا لما رآه في أشد الأماكن الأفريقية ظلمة.

كانت عبارة (جوهرة التاج) في الإمبراطورية البريطانية هي الهند كما أصبحت ترد في الأمثال. وثمة إجماع على أن أكثر الروايات إتقانًا وتأملاً عن الهند أيام الاستعمار هي رواية (الطريق إلى الهند)، 1924، لمؤلفها إي. إم. فوْستِر، التي كانت من وحي رحلات المؤلف إلى شبه القارة الهندية. فقد أغرم فوْستِر بالبلد وبأهله، وكان متحررًا من أي إحساس استعماري بالتفوق كذلك الذي شعر به كِپلِنغ لأنه كلن ليبراليًا حتى العظم، فهو واحد من جماعة بلُوْمزْبيرِي الحرة التفكير. (الفصل التاسع والعشرون).

عنوان الرواية الغريب يتطلب قدرًا من التوضيح، فهو من الناحية السطحية يشير إلى رحلة من إنكلترا إلى الهند على ظهر باخرة تمخر عُباب المحيط. ومن خيوط السرد الرئيسة في الرواية أن امرأة إنكليزية شابة تدعى أديلا وصلت إلى البلد لتتزوج بموظف إنكليزي، غير أن بعض الأحداث المؤسفة صادفتها على إثر تعرضها، أو عدم تعرضها، لاعتداء طبيب مسلم شاب يدعى عزيز في كهف (يحظى بأهمية دينية قديمة). كان هدفها البريء يتمثل في مدّ يد الصداقة إلى واحد من أهل المنطقة. ويستتبع ذلك خروج تظاهرات قريبة، وإجراء محاكمة، يخرج على إثرها عزيز وقد أخلي سبيله. إن رحلة أديلا إلى الهند وزواجها المنتظر انتهيا نهاية مذلة. فلا أحد يعرف تمامًا ماذا

حدث في كهف مارابار. وهذا ما يشكل جزءًا غامضًا ولغزًا في الهند الخاضعة للاستعمار.

إن عنوان رواية فوْستِر يردد صدى قصيدة من نظم الشاعر وولت وِتمان (الفصل الحادي والعشرون)، التي تحمل العنوان نفسه ونشرت في عام 1871. تطرح قصيدة وِتمان سؤالًا يتغلغل في قلب الوضع الإمبريالي الذي انطلق فوْستِر بحثًا عنه ودراسته، وهو: أيمكن أن تتحقق علاقة تامة إن كانت معقدة بسبب الاستحواذ الكولونيالي والتمايز العنصري، هكذا كتب وِتمان:

رحلة إلى الهند
أنظري أيتها الروح، ألستِ هذا الربّ منذ البَدء؟
أن تمتد الأرض وتُربَط بشبكة،
والأعراق والجيران يتزوجون
وتُعبَر المحيطات وتقترب المسافات
وتمتزج البقاع معًا.

كان وِتمان مصابًا بالشذوذ الجنسي شأنه في ذلك شأن فوْستِر. وفي جوهر روايته نلاحظ العلاقة القوية بين معلم المدرسة البريطاني والطبيب المسلم، تلك العلاقة التي تغدو شغفًا كما توحي الرواية. ولكن كما كتب كِپلِنغ، فإن: «الشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقي الاثنان».

وجد فوْستِر أنه يستحيل إكمال روايته تقريبًا، إذ ما من نهاية تبدو (صحيحة). وليس هذا مرجعه إلى أي حاجز أو مانع

كتابي، بل أن الشيء الذي وقف ضده فوْستِر كان متمثلاً في أن القصة بطبيعتها لا يمكنها أن (تحل) مشكلات الإمبراطورية. وهكذا تنتهي الرواية نهاية بلا نتيجة حاسمة أو مقنعة، وإن كانت ذات أثر فني رفيع، إذ (يتحد) الرجلان على حد تعبير وِتمان بعد الظن باستحالة الجمع بينهما. فالقارئ يشاهدهما آخر مرة وهما يمتطيان جوادين في براري الهند الطبيعية المشبعة بالرياح الموسمية:

> «غير أن الجوادين لم يرغبا في ذلك بل ينحرفان جانبًا، الأرض لم ترغب في ذلك، فترتفع الصخور ارتفاعًا يحتم على راكبي الجوادين العبور منفردين. أما المعابد، والسجن، والقصر، والطيور، والجيفة والمضيف التي بانت للأنظار من خلال الشق وشاهدا ماء من تحته، فلم ترغب فيها. وقالا بمائة صوت: لا، ليس الآن. وردت السماء: لا، ليس هناك».

إن عبارة فوْستِر (لا، ليس الآن)، ستأتي بعد ربع قرن مع إعلان الاستقلال في 1947، وسيحتفي به سلمان رشدي في روايته (أطفال منتصف الليل) التي تعد واحدة من أعظم الأعمال الأدبية الصادرة بعد الحقبة الكولونيالية. (الفصل السادس والثلاثون). إن رواية (الطريق إلى الهند) مناهضة للكولونيالية، ويوحي لنا فوْستِر بأن كتابتها في ذلك الوقت لا يمكن أن يكون غير ذلك.

إن موضوع الإمبراطورية أهم الأدب برمته بَدءًا بمسرحية شكسبير (العاصفة) إلى مؤلفات أخرى مثل (رباعية الراجا) لبول سكوت، وروايات في. إس. نيبول، ورواية وليم غولدنغ (سيد الذباب)، التي نجد فيها تلاميذ مدرسة إنكليزية عامة من البيض هم الذين يصفون (بنصف شيطاني ونصف طفولي)، وسوف نشاهد كيف تبدو الأشياء من الجانب الآخر للعلاقة الكولونيالية في فصل لاحق. غير أن التعقيدات الأساسية اللا أخلاقية للإمبراطورية لم تكن يومًا ما موضع بحث بهذه الدرجة الحساسة - وإن لم تُحَلّ - على نحو ما بحثه كونراد وفوْستِر في رواياتهما. فتلك الروايات ما تزال تُقرأ وتحظى بالإعجاب بمزيج غريب من الفخر والذنب والتعقيد. لكن، ينبغي على القارئ أن يقرأ التاريخ أولاً.

الفصل السابع والعشرون



ترانيم مهلكة

شعراء الحرب

سارت الحرب والشعر دومًا جنبًا إلى جنب. فأول عمل شعري عظيم الشأن وصلنا هو (الإلياذة) الذي يدور عن أمم متصارعة، متحاربة. وكذلك شخوص الحرب في معظم مسرحيات شكسبير باستثناء الملاهي (وإن كان بعضها يشتمل على مثل تلك الشخوص). ومن أروع الأوصاف التي اهتمت بتصوير (أهوال الحرب)، على حد تعبير الرسام الأسباني غويا، ما نجده في مسرحية (يوليوس قيصر):

سوف ينتشر الدم والدمار
ونألف الأشياء المريعة
وتبتسم الأمهات حين ينظرن إلى أطفالهن
وقد قَطّعت أوصالهم أذرعُ الحرب.

ما من حرب أنتجت مثل هذا العدد الهائل من شعر الحرب الإنكليزي كما أنتجته الحرب المسماة (الحرب العظمى) وهي الحرب العالمية الأولى 1914 - 1918.

كانت تلك الحرب أعنف الحروب الدموية في التاريخ البريطاني. ففي معركة باشانديل سنة 1917، خسرت بريطانيا ربع مليون من جنودها في أشهر معدودات وهم يخوضون حربًا في بقاع مغمورة بالوحل ولم تربح منها سوى خمسة أميال من الأرض. والذين جُنِّدوا للحرب من طلاب المدارس ونقلوا إلى جبهة القتال (وأغلبهم نقلوا مباشرة من قاعات الدرس) - فإن واحدًا من بين كل خمسة طلاب لم يرجع إلى أهله أبدًا، بل ظهرت أسماؤهم على (لوحات الشرف) المعلقة في مدارسهم. وكان هؤلاء الشبان من (طبقة الضباط)، و(طبقة كتابة الشعر).

في كل قرية تقريبًا من قرى بريطانيا، ثمة نصب تذكاري، ولكنه بات اليوم مغطى بالطحالب ولا تكاد تُقرأ الكتابة المدونة عليه. النصب سجل زهرة شباب أهل القرية الذين قضوا في تلك الحرب المروعة 1914 - 1918.

ومن تحت قائمة الأسماء ثمة عبارة تقول، إن استطعت قراءتها، (هذه الأسماء سوف تخلَّد على مر الأيام).

الحرب العظمى مختلفة عن غيرها من الحروب ليس بسبب فداحتها غير المسبوقة وطبيعتها الفتّاكة من حيث أسلحتها (خاصة البنادق الآلية والطائرات والغازات السّامة والدبابات) فحسب، وإنما أيضًا لأنها ضمنت صراعًا ليس محددًا بين دول وحدها وإنما داخل الدول أيضًا. بكلمة أخرى، اضطر الكثير من الجنود من كلا الجانبين إلى أن يطرحوا على أنفسهم هذا السؤال: «هل العدو أمامنا أم خلفنا؟ »»، وهو السؤال الذي طرحته أشهر رواية خرجت من تلك الحرب وهي (كل شيء هادئ على الجبهة الغربية)، 1929، لمؤلفها الألماني إريك ماريا ريمارك الذي حارب وأصيب بجراح في الخنادق على بعد ميل أو ما يقرب من الميل عن ناجٍ مشهور آخر من الموت يدعى أدولف هتلر.

إن شعراء تلك السنوات الأربع الفظيعة الذين يحظون بكل إعجابنا وتقديرنا، كافحوا من أجل التأقلم مع حقيقة مفادها أن العدو الحقيقي ليس القيصر (قريب من الدرجة الأولى للملكهم جورج الخامس) وجنوده الألمان من أصحاب الجِزَم العسكرية الثقيلة، وإنما هو المجتمع الإنكليزي الذي فقد طريقه وتخبط في مذبحة لا معنى لها تمامًا قضت على أفضل ما لديه من غير سبب وجيه إطلاقًا.

كان أكثر هؤلاء الشعراء غضبًا هو سيغفريد ساسون (1886 - 1967)، صياد الثعالب الإنكليزي، على الرغم من

اسمه الأول الألماني. ويوضح لنا الإحساس بإنكلترا وهي ضد إنكلترا في قصيدته القصيرة – الجنرال:

قال الجنرال: صباح الخير، صباح الخير!

حين التقيناه في الأسبوع الماضي ونحن في طريقنا
إلى خط الجبهة،
أما الآن، فالجنود الذين ابتسم لهم قضوا، معظمهم،
ونحن نستنزل اللعنات على أركانه على فشلهم
تذمر هاري مخاطبًا جاك: إنّه ورقة قديمة
وهما يرتقيان إلى أراس بالسلاح والعتاد

غير أنه عاملهم بحسب خطة هجومه.

من هو العدو إذًا في هذه القصيدة؟ دعونا نستحضر قصيدة تينيسِن (اندفاع اللواء الخفيف). (الفصل الثاني والعشرون). ففي خطة الهجوم، يتسبب جنرال في ذلك الاشتباك بموت زهاء 600 من الخيالة. إلّا أن تينيسِن لا ينتقد القائد أو بلده، وإنما يكيل المديح والثناء لشجاعة أولئك الجنود الذين ساروا إلى حتفهم (ما من شأنهم أن يسألوا عن السبب) صوب فوهات المدفعية الروسية. كان موتهم (عظيمًا).

كان لساسون موقف مختلف أشد تعقيدًا. ففي رأيه، ليس ثمة (عظمة). كتب قصيدة (الجنرال) في 1916، ونشرت في عام 1918، حين كان السؤال (لماذا دخلنا هذه الحرب؟) ما يزال

حاميًا. الجبن (وهو ما كان يعرف بعبارة الريشة البيضاء)، لم يشارك فيها. وكان ساسون نفسه مقاتلاً عنيدًا، شرسًا، لقبه زملاؤه بـ (جاك المجنون)، والمفارقة هي أن اسمه سغفريد الذي يعني بالألمانية (البهجة بالنصر)، لكنه من وجهة نظره لم يفهم معنى الحرب. وحين مُنح وسام الصليب العسكري لشجاعته الفائقة، قِيل إنه قذف به في نهر ميرسي.

أما آخر جندي بريطاني بقي على قيد الحياة بعد أن حارب في الحرب العالمية الأولى، فهو هاري باتش الذي توفي سنة 2009 بعد أن عاش 111 سنة. وفي زيارة قام بها إلى منطقة باشندل في الذكرى التسعين للمعركة، وصف الحرب بقوله: «إنها كانت مذبحة محسوبة ومغفور لها شُنّت على الجنس البشري، ولم تكن تستحق التضحية بحياة فرد واحد». أودتْ تلك الحرب، عندما انتهت في تشرين الثاني 1918، بحياة ثلاثة أرباع المليون من البريطانيين، في حين يقدر عدد الذين قتلوا من كلا الجنسين بتسعة ملايين جندي.

ثمة قصيدة أفضل من قصيدة ساسون وهي بعنوان (عبث) نظمها صديقه ورفيقه في السلاح ولفرد أيون (1893 – 1918)، الضابط الشهم وصاحب وسام الشجاعة الذي يتأمل في جثة جندي ملقاة على الثلوج وبات حتمًا عليه أن يكتب إلى أسرته رسالة رسمية معزيًا:

أنقلوه إلى الشمس –
فلمستها أيقظته مرة بحرقة،
في البيت، همس الحقول غير المزروعة،
دومًا أيقظته، حتى في فرنسا،
إلى هذا الصباح وهذا الثلج،
وإذا ما أيقظه شيءٌ ما الآن
فالشمس العجوز الحنون ستعرف.
فكروا كيف توقظ البذور –
أيقظت يومًا طين نجم بارد.
هل يصعب تحريك الأطراف الرقيقة
والجنبين بملء أعصابهما، الدافئين؟
ألهذا نما الطين وارتفع؟
آه! ما الذي أجهد أشعة الشمس التافهة
حتى تنهي نوم الأرض؟

لهذه القصيدة، التي ظهر بوضوح أثر الشاعر جون كِتس فيها، دفءٌ عاطفي يوازي ما هو جنسي. فهل ستعيد الشمس هذا المحارب المجهول إلى الحياة مجددًا مثلما تعيد البذور من الأرض وقت الربيع؟ لا، هل ثمة جدوى من موته؟ لا، إنه موت عبثي بلا طائل. خسارة جسيمة.

(أون) شاعرٌ تجريبي أكثر من ساسون تقنيًا، وغضبه أكثر برودًا، إن قصيدة (عبث) سونيتة مبنية بناءً فنيًا، أبياتها غير

متساوية وقافيتها نصفية، وفيها أبيات جنائزية تقليدية. وثمة اتفاق على أنه لو بقي على قيد الحياة لكان له أبلغ الأثر في مجرى الشعر الإنكليزي في القرن العشرين. فقد وافته المنية في الأسبوع الأخير من الحرب، وسلمت البرقية التي أعلنت وفاته إلى أسرته في الوقت الذي بدأت فيه أجراس الكنيسة تُقرَع لإعلان السلام.

في الوقت الذي كُتبت فيه القصيدة، كانت الحرب قد تحولت إلى حالة مهلكة من اللا سلم واللا حرب. فخطوط الخنادق والأسلاك الشائكة امتدت في كل أنحاء أوروبا امتداد جرح عولج معالجة سيئة. ولم يتمكن أي من الجيشين من التقدم، فقتل الآلاف كل أسبوع. لقد بدأ حَمَّام الدم بجريمة غامضة وقعت في أحد الشوارع وهي اغتيال الإمبراطور فرانز فرديناند في سراييفو بالبلقان. وسرعان ما تفككت الإمبراطورية النمساوية الهنغارية المؤلفة من عدد من الدول. وبدأ الصراع على السلطة، ونودي على التحالفات الدولية المعقدة بالتدخل. وراحت قطع الدومينو تتساقط، وبحلول شهر آب سنة 1914 (وكان شهرًا صيفيًا رائعًا في إنكلترا) باتت الحرب حتمية.

وظن معظم الناس أن الحرب سوف تضع أوزارها بحلول عيد الكريسمس. ويمكن أن نلخص روح الأمة بكلمة (jingoinsm)، وتعني المغالاة والتعصب لخوض الحرب، وتذكرها الناس في سنة 1963 حين عرضت المسرحية الغنائية (آه! يا لها من حرب رائعة!) وكانت أشهر القصائد مغالاةً، المكتوبة في هذه المرحلة المبكرة هي قصيدة (الجندي) لروبرت بروك (1887 – 1915):

لو تعين علي أن أموت، فلا تفكر في هذا:
ثمة ركن في حقل أجنبي
ذلك هو إنكلترا إلى الأبد.
في تلك الأرض الغنية يتوارى رملٌ أكثر غنىً.
رمل حملته إنكلترا وصاغته ولفتت الأنظار إليه،
ومنحته ذات مرة زهورها ليحبها، ودروبها ليطوف فيها،
جسد من إنكلترا، يتنفس هواءً إنكليزيًا،
غسلته أنهارها وباركته شموس الوطن.

وفكر في هذا الفؤاد، تخلصنا من كل الشر،
نبضة في عقل خالد، لا أقل،
تعيد الأفكار التي منحتها إنكلترا،
صورها وأصواتها، أحلامها سعيدة مثل يومها،
والضحكة، يعرفها الأصدقاء، والرقة
في القلوب سالمة، تحت سماء إنكليزية.

عاطفة نبيلة، ازدادات نبلاً بما نعرفه عن مؤلفها. كان بروك شابًا غاية في الوسامة، شابًا جنسيًا، وكان قريبًا من فوْستِر ومن فِرجِيْنيَا وُولْف وغيرهما من جماعة بلُوْمزْبِيرِي. (الفصل التاسع والعشرون). وكان شاعرًا موهوبًا، لكنه كان، بالمقارنة مع ولفرد أون أكثر التزامًا بالموروث تقنيًا. كذلك كان شأن مشاعره الوطنية، فقد تطوع عند اندلاع الحرب وإن كان قد تجاوز سن

التطوع قليلاً ومات في العام الأول من الصراع على إثر إصابته بلسعة بعوضة وليس رصاصة عدو. ودفن في (حقل أجنبي) هو جزيرة سكايروس اليونانية.

وسرعان ما تلقت آلة الحرب الدعائية قصيدة بروك، وقُرئت عَلنًا أمام اجتماع في كاتدرائية القديس بولص، وراح رجال الدين يلقون المواعظ فيها على امتداد البلاد، في حين حفظها عن ظهر قلب تلاميذ المدارس وراحوا يرددونها في الاجتماعات الصباحية، مشجعين بذلك من هم أكبر منهم سنًا من التلاميذ على التطوع تطوعًا جماعيًا ليموتوا ميتة مشرفة في حقول أجنبية. كما كانت القصيدة موضع اهتمام خاص من ونستون تشرشل أمير البحرية الإنكليزية الذي كتب بنفسه كلمة رثاء ملتهبة يؤبن فيها بروك ونشرتها صحيفة التايمز التي تعد صحيفة السجل القومي. لكن بعد مرور ثلاثة أعوام وبعد كل تلك التضحيات بات نشيد بروك الوطني فارغًا، بلا معنى. فالحرب ليست عظيمة ولا بطولية، بل هي عبثية كما اعتقد الكثير من المقاتلين.

كان كل شعراء الحرب الكبار ممن ينتمون إلى طبقة (الضباط) إلّا أن واحدًا من أعظمهم كان ينتمي إلى أصول مختلفة وهو إسحق روزنبرغ (1890 – 1918)، اليهودي المنتمي إلى الطبقة العاملة، كانت أسرته قد هاجرت منذ مدة غير طويلة من روسيا، هاربة من المذابح القيصرية. فنشأ في حي الإيست إند اللندني الذي كان يومئذٍ حيّاً يهوديًا إلى حد ما. ثم ترك المدرسة وهو في سن الرابعة عشرة ليعمل نقاشًا متمرنًا. ومنذ طفولته فصاعدًا، أظهر

موهبة استثنائية فنيًا وأدبيًا وإن كان يعاني مرضًا مزمنًا بسبب مشكلات رئوية. كان ضئيل الجسم، إلّا أنه على الرغم من تلك الإعاقات – وعدم قدرته على التأقلم – تطوع في الجيش و(تقدم الصفوف نحو الموت)، كما قال الجنود، في عام 1915، ولقي مصرعه في اشتباك متلاحم في نيسان 1918.

إن أفضل قصيدة اشتهر بها روزنبرغ هي قصيدة (انبلاج الصباح في الخنادق) وتعرف بقصيدة (الفجر). الحق أن البهجة بقدوم يوم جديد معروفة، ولكن ليس من جندي في فرنسا في عام 1917. فالمعروف أن النظم العسكرية توجب على الجنود (الوقوف على أهبة الاستعداد) فجرًا لأن هذا هو الوقت الذي يفضله الجميع لشن الهجمات:

الظلمة تتوارى بعيدًا
إنه نفس الوقت القديم دومًا
حيوان حيّ يزحف على يدي،
جرذ غريب متهكم،
حين أقطف زهرة الخشاش من على السّاتر
لأثبتها وراء أذني.
أيها الجرذ الغريب، سوف يطلقون النار عليك
إن عرفوا بتعاطفك الخالي من الأهواء
وها أنت الآن قد لامستَ هذه اليد الإنكليزية
وسوف تفعل الشيء نفسه ليدٍ ألمانية

قريبًا، بلا ريب، إن شئت مسرورًا
أن تعبر الأرض الخضراء الممتدة بيننا.

كانت الحرب ماتعة للجرذان مؤكدًا، لأنها كانت تقتات على جثث الجيشين.

إن القصائد الأربع التي استشهدنا بها في هذا الفصل تمثل شعرًا عظيمًا بلا منازع. ومن حسن حظنا أنها وصلت إلينا. لكن هل تستحق فقدان حياة ثلاثة شعراء؟

الفصل الثامن والعشرون



السنة التي غيرت كل شيء

1922 والحداثويون

من بين كل السنوات المدهشة في الأدب، فإن سنة 1922 تعد الأكثر إثارة للدهشة. فقد أثمرت عن محصول وفير من الكتب، إلّا أن السبب في الدهشة لا يكمن في عدد ما صدر من كتب ولا تنوعها بل في حقيقة مفادها أن ما نشر في ذلك العام (والأعوام التي سبقته وتلته) غيّرت من إحساس جمهور القراء بما يمكن أن يكون عليه الأدب. وعلى حد وصف الشاعر دبليو. إج. أودن لاحقًا، فإن (المناخ) تغير، ودخل اللعبة (أسلوب) جديد احتل مركز الصادرة وهو ما يعرف بأسلوب (الحداثة).

في وسع المرء أن يقتفي جذور الحداثة التاريخية بالعودة إلى عقد التسعينيات من القرن التاسع عشر، و(عقد نهاية القرن). (مُفصّل في الفصل الحادي والعشرين). الواضح أن الأدباء في تلك المرحلة وفي مختلف أرجاء العالم آثروا تبني الانشقاق الإبداعي وتحطيم الأطر، فكّرْ في أدباء مثل هنريك أبسن، وولت وِتمان، وجورج برناردشو، وأوسكار ويلد، ببساطة – أدباء رأوا أن التزامهم الرئيس هو الالتزام بالأدب نفسه – حتى وإن كان ذلك يعني أن ينتهي الأمر بالأديب أن يُزجَّ به في السجن، كما هو شأن أوسكار وَايِلْد، أو أن يَحرق آخر مؤلفاته أحد الأساقفة كما حدث لتوماس هاردي. إن السلطات لم تكن مرتاحة للحداثة، ولم تكن تصغي، بل كانت، إن جاز لنا التعبير، تفعل ما يحلو لها.

وإذا كانت الحداثة قد بدأت في عقد التسعينيات من القرن التاسع عشر واتسع مداها في العهد الإدواردي (الذي سبق الحرب)، فإن العام 1922 هو الذي شهد هذه الموجة الأدبية الجديدة. ويمكن للمرء أن يستدل على عدد من القوى والعوامل التي أدت دورًا محوريًا في هذا الشأن. فالحرب العالمية الأولى وأثرها الحاسم المدوي حطما إلى الأبد الأساليب القديمة في النظر إلى العالم. فما من شيء بدا في العام 1918 شبيهًا بما كانت عليه الأحوال في العام 1914. ويمكن النظر إلى الحرب بوصفها ضربة ساحقة ماحقة أتت على الحقل لتحيله إلى أرض يباب ولكنه على استعداد لتقبل أشياء جديدة، وهذا ما يدعى باللاتينية (tabula rasa) أي لوح فارغ.

إذًا، ما المؤلفات التي يمكن القول عنها إنها مثلت رأس الحربة في التجديد والابتكار في سنة 1922 العظيمة؟ إن أول كتابين يقفزان إلى الذهن هما رواية جيمز جويس (يوليسيس) وقصيدة تي. إيس. إليوت (الأرض اليباب)، إذ نشرتا في ذلك العام. ويمكن للمرء أن يضيف أيضًا رواية فِرجِينْيَا وُولْف (السيدة دالاوي)، وهي أكثر مؤلفات الأديبة براعة في استخدام (تيار الشعور). (الفصل التاسع والعشرون). لقد نشرت رواية وُولْف في عام 1925، إلّا أن فكرتها وإطارها العام يرجعان إلى سنة 1922. كما أن قصائد الحرب التي نظمها ولفرد أوين في زمن الحرب نشرت بعد وفاته في العام 1920 في حين أن مؤلفات دبليو. بي. ييتس الحائز على جائزة نوبل في الأدب في عام 1923 رافقت منجزات ذلك العام الرائعة. إن الاعتقاد سائد بأن الشاعر الإيرلندي الكبير ييتس قد تطور تطورًا مدهشًا في أثناء حياته الطويلة من مؤلف رابسوديات تدور حول ماضي إيرلندا الأسطوري إلى شاعر محدَث يهتم بالحاضر، وليس أقله الاضطرابات الأهلية التي اندلعت بعد عام 1916 ومزقت بلده إرْبًا إرْبًا. ويمكن أن نجد قدرًا من أعظم روائعه في مجموعته الشعرية (قصائد متأخرة) المشورة في عام 1922.

لكن قبل أن نلقي نظرة إلى عملين من روائع ما قدم لعالم القراءة بحدود العام 1922، دعونا نتأمل بعض الخصائص المميزة على وجه العموم. لقد ذكرنا الإنهاك والطاقات المنحرفة. إن كل الأعمال الأدبية تبدأ من نقطة خط الشروع. فرواية (السيدة

دالاوي) تدور في إطار محرقتين هائلتين، الأولى هي الحرب العالمية الأولى التي لم يتمكن البطل سيبتيموس سمث من الشفاء من صدمتها، فتدفعه عذاباته العقلية (اضطرابات ما بعد الحرب) إلى انتحار رهيب، إذ يلقي بنفسه من نافذة عالية ليسقط فوق سياج حديدي مدبب الأوتاد. البطل ضحية من ضحايا ما بعد الحرب. أما المحرقة الثانية فهي وباء الإنفلونزا المعروف بالاسم وباء (الإنفلونزا الأسبانية) التي اجتاحت العالم في 1918 – 1921 وأزهقت من البشر ما يفوق ضحايا الحرب نفسها. أما السيدة دالاوي، بطلة فِرجِيْنيَا وُولْف فهي في مرحلة النقاهة على إثر التهاب نجت منه بأعجوبة.

ثمة مزية عامة أخرى تتميز بها الحداثة ألَا وهي أن مصادرها ومرجعيتها نابعة من خارج التيار الأدبي العام وليس من داخله، فقصيدة (الأرض اليباب) ورواية (يولسيس) صدرتا أول مرة في أجزاء ليطالعهما جمهور القراء في (مجلات صغيرة) ذات جمهور صغير من القراء. وكما لاحظنا في الفصل الخامس والعشرين، فإن رواية جويس لم تطبع بشكلها الكامل أول مرة إلّا في باريس، ولم يتجرأ ناشر واحد في أهم سوقين ناطقين باللغة الإنكليزية على لمسها طوال عقود من الزمان، وفي مسقط رأس جويس، إيرلندا، على مدى نصف قرن.

أدى المنفى والإحساس بعدم الانتماء إلى أي مكان دورهما. فثمة جزء كبير مما نراه بوصفه أدبًا حداثويًا طليعيًا نُشِر بوساطة ما أَطلقت عليه الأديبة الأميركية غرترود شتاين – التي كانت

حداثوية الهوى بدورها - (الجيل الضائع)، وهم الأدباء الذين لا جذور لهم في أي سوق (محلي). غير أن الحداثة تعني شيئًا آخر غير كونها حركة أدبية (عالمية)، إذ أنها كانت، إن جاز التعبير، حركة تفوق (الإطار الوطني)، حركة تتجاوز أي أصول قومية. فهذا تي. إس. إليوت (1888 - 1965) ولد ونشأ وتلقى تعليمه (في جامعة هارفرد) أميركيًا مثل أميركية العلم الأميركي بنجومه وخطوطه. وتكشف لنا مخطوطات (الأرض اليباب) أن تلك الأقسام الأولى غير المنشورة منها تدور أحداثها في مدينة بوسطن (بالقرب من هارفرد). وكان إليوت في عام 1922 مقيمًا في بريطانيا (ثم أصبح من بعد ذلك مواطنًا بريطانيًا) على الرغم من أن أجزاء مهمة من القصيدة كان قد نظمها في سويسرا، إذ كان يتماثل للشفاء من انهيار عصبي ألمّ به. فهل هي قصيدة نظمها أديب أميركي، أم بريطاني، أم أميركي مقيم في بريطانيا؟

كما أن وراية (يولسيس) هي عمل (بلا جذور) أيضًا. فجيمز جويس (1882 - 1941) كان قد ترك دبلن، حيث تدور أحداث الرواية، في 1912 من غير رجعة. وكان رحيله عن مسقط رأسه قرارًا فنيًا، إذ اعتقد أن الأدب العظيم ينبغي أن ينشر (في صمت، في المنفى وبدهاء وبراعة). إن ما توحي به الرواية يتمثل في أن مؤلفها لا يمكنه أن يكتب إلّا عن دبلن إن كان، بمعنى ما، خارج دبلن. لماذا؟ وقد أوضح جويس ذلك بصورة ما من كتاب آخر. فإيرلندا، كما يؤكد بطل الرواية (صورة

الفنان شابًا)، هي البذرة القديمة التي تأكل صغار خنازيرها، الأم التي تغذيك ثم تهلكك.

أما رواية دي. إج. لورنس العظيمة (نساء عاشقات) فقد نشرت قبل ذلك بعام واحد، أي في 1922. وتؤكد تلك الرواية التي نشرها في عام 1922 (عصا هارون) ضرورة (النهوض والرحيل). واعتقد لورنس أن شجرة الحياة العظيمة ميتة في إنكلترا، فترك هو نفسه (الأرض اليباب) التي ولد فيها طفلاً لعامل من عمال المناجم ليجد ما كان يبحث عنه في الحياة في مكان آخر، وكان يطلق على نفسه (الحاج المتوحش).

دعونا، الآن، نلقي نظرة على العملين الأدبيين الرائعين الصادرين في سنة 1922 اللذين غيرا تغييرًا حقيقيًا الأدب. فقصيدة (الأرض اليباب)، كما يشير عنوانها، تبدأ في أرض مجدبة، وفي زمن عقيم كئيب، أسماه إليوت (أقسى الشهور). مهمة القصيدة موضحة في مقالة كتبها إليوت قبل بضعة أشهر من ذلك، وهي بعنوان (الموروث والموهبة الفردية). ويشرح إليوت المشكلة بقوله: كيف يمكننا إصلاح أدب أصيب بالعطب. إن الأمر لا ينحصر في إعادة لصق الأوراق على الشجرة، ولا بد من العثور على شكل (حديث) جديد وحيّ باستخدام المواد - المتضررة والمتشظية كما هو الحال الآن - التي أورثنا إياها الماضي (بمعنى: الموروث). أما كيف عمدت قصيدة إليوت إلى معالجة (إعادة تثبيتها من جديد فهذا ما يوضحه القسم المعنون: دفن الموتى) الذي يختص في جسر لندن في فصل الشتاء وفي صباح يوم بارد

كثيف الضباب. يقول الراصد: «مدينة غير حقيقية، وأنا لم أظن أن الموت قد قضى على الكثيرين». المشهد قيد الوصف هو مشهد يومي: مسافرون يغادرون محطة السكة الحديد ليعبروا نهر التيمز متجهين إلى مكاتبهم في حي إلتسي (مركز العالم المالي)، ليعملوا في الآلة الرأسمالية الكونية، ومعظم هؤلاء المسافرين من الموظفين الكتابيين المعتمرين القبعات المدورة، الحاملين مظلاتهم وحقائبهم، والمرتدين بذلات مهنهم. مدّ مظلم يمتد من فوق صباح مظلم. لكن عبارة (مدينة غير حقيقية)، كما يلاحظ القارئ الواسع المعرفة، هي صدى قصيدة من قصائد بودلير عنوانها (الرجال الشيوخ السبعة) من ديوانه (أزهار الشر):

مدينة غير حقيقية، مدينة محتشدة بالأحلام
حيث الأشباح تتشبث بالمارة في رابعة النهار!

العمال في قصيدة إليوت هم (الأموات الأحياء) أو موضوع القصيدة يعززه البيت الأخير منها، وهو اقتباس مباشر من رد فعل دانتي المدهش نحو حشود الموتى الذين شاهدهم في زيارته إلى الجحيم، في قصيدته (الجحيم): «لم أظن أن الموت قد تسبب في كل هذا الموت». هكذا يقول دانتي وهو ينظر إلى ركام الذين حلت بهم اللعنة. لقد عدّ إليوت الشاعر دانتي واحدًا من عمالقة الأدب (وكان شكسبير عملاقًا آخر). لقد رفع دانتي على نحو فريد من شأن الأدب إلى منزلة الفلسفة، وما كتابه (الكوميديا الإلهية) إلّا واحد من روائع الأدب العالمي. غير أن إليوت

لا يحشر الأسماء الكبيرة ليتباهى بقراءاته فحسب، بل هو يحوك نسيجًا جديدًا من الخيوط القديمة بهذا النمط من التلميحات التي تحتشد بها قصيدته (الأرض اليباب). فالقصيدة قصيدته (موهبة فردية)، إلّا أن مادتها هي الأدب العظيم (الموروث).

أما رواية جويس (يولسيس) فهي، كما يشير عنوانها ترتبط بملحمة هوميروس، التي تمثل نقطة انطلاق الأدب الغربي. لكن من الناحية الظاهرية، تبدو الموازاة بين العملين (الرواية والملحمة) غير صحيحة تمامًا. فالرواية تدور حول (قدر ما يمكن للمرء أن يستخدم تعبير (تدور حول) الشديد التبسيط)، يوم واحد (هو السادس عشر من حزيران 1904)، من حياة كاتب يهودي في دبلن، وهو عبد آخر من عبيد المكاتب ذوي البذلات السود مثل أولئك الذين يندفعون من فوق جسر لندن. فهذا ليوبولد بوم متزوج من امرأة تدعى مولي، يحبها وإن كان يعلم أنها تخونه علنًا. ولا تحدث أشياء كثيرة في ذلك اليوم الذي يشبه بقية الأيام، فلا طروادة تتعرض للسلب والنهب ولا هيلين تتعرض للخطف، ولا تنشب معارك ضارية. ولكن الرواية تفتح آفاقًا جديدة عند كل نقطة. فعلى أحد المستويات، (وهو المستوى المسؤول مسؤولية كبيرة عن حظر الكتاب مدة طويلة في إيرلندا) نلاحظ أنها تنسجم والموانع القديمة المفروضة على الرواية، فبلوم، مثلاً، نجد له وصفًا وهو في المرحاض، مستخدمًا كلمات نابية منافية للآداب العامة وتحتشد بأوصاف عن تخيلات جنسية. أما الفصل الأخير من الرواية ففيه تسجل

بنيلوبي (المأخوذ اسمها من الزوجة المخلصة، في الأوديسة)، ما يدور في ذهن مولي وهي تنسل إلى الفراش لتخلد إلى النوم. ونلاحظ صفحات كثيرة من دون علامات التنقيط، وهذا نوع من أنواع تيار اللا شعور، إذ يؤكد لنا جويس أن عقولنا هي حيث نعيش حقًا، وفي كل مرحلة تستكشف الرواية أساليب جديدة من أجل فهم الأوضاع الغريبة التي يجد فيها كل البشر، مهما كانوا اعتياديين، أنفسهم فيها.

وكما هو شأن إليوت، فإن جويس يثقل على قارئه بمتطلباته الكثيرة، فالقارئ ينبغي أن يكون واسع الاطلاع أو أن يكون لديه نص كثير الهوامش ليدرك التلميحات والإشارات في قصيدة (الأرض اليباب)، أو ليشق طريقه وسط الحيل اللغوية والأسلوبية في رواية (يولسيس)، ومع هذا، فما من كتاب أدبي آخر يستحق أكثر من هذين الكتابين كل هذا العناء وهذه المشقة.

أما الأب الحقيقي لهذا النصر الحداثوي العظيم في العام 1922، فهو عزرا پاونْد (الصانع الأمهر) على حد وصف إليوت في إهدائه (الأرض اليباب) له. فقد كان پاونْد هو الذي فكك مسودات قصيدة إليوت الأولية محيلاً إياها إلى شذرات وشظايا غير مترابطة. وكان پاونْد الذي أدى دوره بوصفه المعلم الحداثوي هو الذي جذب دبليو. بي. ييتس من قصائد الحنين السلتية التي نظمها في مطلع حياته ووسطها وجعله يواجه الوضع الراهن في إيرلندا بأسلوب جديد وصعب وبقصائد مثل قصيدة (عيد

الفصح 1916)، التي تروي الانتفاضة الإيرلندية الدموية والقمع البريطاني الوحشي.

كانت الأماكن الغريبة، المثيرة هي التي ألهمت شعر پاوِنْد فقد كان مسحورًا بالأدب واللغات الشرقية التي تضمّ ما هو نصّي وصوري في وحدة واحدة. فهل يمكن (بلورة) الكلمات في صور كما هو شأن الكتابة الصينية مثلاً؟ لقد نجح على نحو أفضل من غيره في هذا المسعى، فإحدى قصائده وهي (محطة المترو) تبدأ بوصف مستفيض لأنفاق باريس، واختصر كل ذلك بقصيدة قصيرة، صورية ومدهشة مثل قصيدة الهايكو اليابانية ذات المقاطع الأربعة عشر التي يمكن وضعها داخل بسكويت الكريسمس.

لم تكن الحداثة وحدها المطروحة أمام القارئ في العام 1922 فحسب، بل إن الحركة كانت أيام عنفوانها، تعبيرًا قويًا عن ذائقة أقلية في ثقافة جماهيرية تمامًا كانت غير مبالية، أو قل إنها كانت معادية عداءً عنيفًا، لما كان يفعله أدباء مثل إليوت وپاوِنْد وڤِرجِيْنيَا وُولْف وييتس. غير أن الزمن كفيل باستخلاص الجيد من الرديء. فمن ذا الذي يتذكر اليوم روبرت برجز، شاعر البلاط في عام 1922، (وكان متربعًا على منصبه منذ 1913 وحتى 1930)؟ ثمة ألف قارئ اشترى قصيدته المنشورة في عام 1929 بمجلد واحد (وصية الجمال) مقابل قارئٍ واحد لقصيدة (الأرض اليباب) عند نشرها في الوقت نفسه في مجلات صغيرة في بريطانيا وأميركا. إن قصيدة (بريجز) آل مآلها إلى سلة

المهملات الأدبية، في حين أن قصيدة (الأرض اليباب) ستبقى على رفّ الكتب الأدبية ما بقي قارئ يقرأ الشعر. وسوف يكون العام 2022 عام ذكرى الحداثة المئوية العظيمة.

الفصل التاسع والعشرون



أدب خاص بها

وُولْف

قالت ڤِرجِينْيَا وُولْف (قولاً رائعًا ذائع الصيت وإن لم تكن جادة فيه كل الجدّ): «تغيرت شخصية الإنسان في شهر كانون الأول، أو في حدود ذلك الشهر، في العام 1910 ». ثم وصل العهد الفكتوري إلى نهاية المطاف، وبدأ عهد جديد هو عهد الحداثة. وكانت اللحظة الحقيقية التي حددتها وُولْف متمثلة بافتتاح معرض فني مثير للجدل في موضوع ما بعد التعبيرية في مدينة لندن. كانت وُولْف تحديدًا تنتمي إلى ما بعد العصر الفكتوري، وكانت خلفًا قلقًا لعصر كانت قيمه وأهواؤه قد تجاوزتها تلك الحقبة التاريخية.

كتبت ڤِرجِينْيَا وُولْف (1882 - 1941) أعمالها وسط نخبة ذائعة الصيت عرفت باسم (جماعة بلُوْمزِبيِرِي) التي تضم على وجه العموم مجموعة متشابهة من المثقفين. كانت عضوًا محوريًا في تلك الجماعة، وأدركت إدراكًا قويًا قدرًا من أفكارها الأساسية. وكانت قوية عقليًا ومستقلة الإرادة، لكن لولا دعم تلك الجماعة لما أصبحت أديبة، إذ كان البلُوْمزِبيرِيون (وهو المصطلح الذي استخدمه للإشارة إليهم من هو خارج الجماعة)، يحملون أفكارًا متقدمة بخصوص (قضية المرأة). فالمرأة في بريطانيا لم تحصل على حق التصويت في الانتخابات إلّا بعد ثمانية أعوام من عام 1910 وهو التاريخ (الذي تغيرت فيه شخصية الإنسان). وفي الولايات المتحدة الأميركية جاء حق تصويت المرأة قبل ذلك العام بوقت قصير. ومما زاد ضغثًا على إبّالة أن النساء اللواتي تجاوزن سن الثلاثين هن اللواتي سمح لهن بالتصويت بذريعة عدم استقرارهن عاطفيًا في تحمل المسؤولية حتى يصلن تلك السن. وللتاريخ، نشير إلى أن ڤِرجِينْيَا وُولْف كانت في الثامنة والعشرين عام 1910، وغير مهيأة بعدُ لوضع علامة × على ورقة الانتخاب، أو هذا ما ظنه الرجال.

إننا لا نقدر على مناقشة وُولْف مناقشة جادة من دون أن نضع في الحسبان عنصرين آخرين، أولهما وهو الذي أتينا على ذكره قبل قليل ويخص جماعة بلُوْمزِبيرِي في عشرينيات القرن العشرين، وثانيهما يتمثل في الانتعاش الكبير الذي حدث في التفكير النقدي الأدبي وتزامن مع ظهور (الحركة النسوية) في أواسط

عقد الستينيات من القرن العشرين، تلك الحركة التي جعلت من وُولْف رمزًا نسويًا في الأدب، فحدثت الأعاجيب في مبيعاتها. فعندما كانت وُولْف على قيد الحياة، كانت مبيعات كتبها بالمئات لا أكثر. ولو لم تكن تملك دار النشر التي أصدرت أعمالها (وهي مطبعة هوغارث)، لوجدت صعوبة في نشر حتى تلك المئات. أما اليوم، فإن مؤلفاتها متوفرة في كل مكان بمئات الآلاف من النسخ، كما أنها قيد الدرس والبحث في العالم الناطق بالإنكليزية.

زد على ذلك، أنها أبلت بلاءً حسنًا خارج أرقام المبيعات أيضًا. فقد أدى النقد النسوي دورًا فعّالاً في تغيير الأسلوب الذي نقرأ به اليوم مؤلفات وُولْف ونقدر قيمتها. فقد كتبت نصًا يُعد واحدًا من النصوص النسوية الأدبية وهو بحث (غرفة خاصة)، 1929، تناقش فيه موضوع حاجة النساء إلى أماكن خاصة بهن وإلى المال أيضًا من أجل الإبداع الأدبي. فهن لا يتمكّنّ من تحقيق ذلك على طاولة المطبخ بعد أن يكُنّ قد أنجزن إعداد وجبة المساء لربّ المنزل وخلد الأطفال إلى النوم في هدوء. (هكذا كانت تكتب الروائية الفكتورية أليزابِث غاسكل، المعروفة بالاسم (السيدة غاسكل) رواياتها). تجدر الإشارة إلى أن ما من أحد يخاطب مؤلفتنا بتعبير (السيدة وُولْف). إن (غرفة خاصة) مفعمة بالغضب العارم، وبالعزم على ضرورة رفع الظلم وعدم المساواة اللذين أخلّا بتوازن الأدب على مدى آلاف السنين. ولهذا لا ينبغي إسكات صوت المرأة بعد اليوم وهو ما عبّرت عنه وُولْف على النحو الآتي:

> ((حين يقرأ المرء عن ساحرة ضُربت، وعن امرأة تَلبَّستها الشياطين، وعن امرأة حكيمة تبيع الأعشاب، أو حتى عن رجل مدهش جدًا كانت له أمّ، فإنني أظن أننا على دربِ روائيٍّ ضائع، وشاعرٍ مضطهد وكاتبةٍ صامتة مغمورة، شأن جَيْن أوْستِن، أو مثل إميلي برونتي التي فجرت عقلها على الأراضي السبخة، أو اكتسحت الطرق السريعة التي جنّ جنونها بالعذاب الذي سببته لها موهبتها)).

إن عبارة (كاتبة صامتة مغمورة، شأن جَيْن أوْستِن) تلمح إلى قصيدة توماس غراي (مرثية في فناء كنيسة ريفية)؟ فنحن نرى غراي أثناء تجواله وتأملاته وهو ينظر إلى شواهد القبور يفكر بما يملكه عدد كبير من الراقدين في القبور من مواهب شعرية مكافئة لمواهبه، إلّا أنهم لم تكن لديهم المزايا الاجتماعية لتحقيق تلك المواهب غير الناضجة. تقول وُولْف، نعم، إلّا أن الأدباء ممن هم مثل توماس غراي يمكنهم أن يحققوا مواهبهم. ولو كان اسمها (توماسينا غراي) لكانت بدورها (صامتة ومغمورة) إلّا إذا كانت محظوظة إلى أبعد الحدود.

لقد ضمت جماعة بلُومزْبيرِي بين أبرز أعضائها الروائي إي. إم. فوْستِر، (الفصل السادس والعشرون)، والناقد روجر فراي، والشاعر روبرت بروك، (الفصل السابع والعشرون)، وعالم الاقتصاد صاحب الأفكار الراديكالية الجديدة والأكثر

تأثيرًا في القرن العشرين جون ماينارد كينز. إن أوساطًا قليلة لديها (أفكار) أكثر من هؤلاء الأعضاء يتناقلونها بينهم.

أما صاحب الدعاية الرئيس في هذه المجموعة فكان لايتون ستراكي الذي بشر بمبدأ المجموعة الرئيس والمتمثل في انهم ليسوا جماعة فكتورية (وإن كانوا، كلهم - قد ولدوا ونشأوا في أثناء عهد الملكة فكتوريا التي دام حكمها مدة طويلة). وكما أشار ستراكي في كتابه ذائع الصيت الذي أصدره بعنوان ساخر هو (الفكتوريون البرّازون) فإن هؤلاء الفكتوريين لم يكونوا موجودين إلّا كي يُعرضُّوا أنفسهم للسخرية وتنصل الآخرين منهم، بل والاهم بهذا كله الابتعاد عن الطريق.

عدّ البلُوْمزبِيرِيون الحرب العالمية الأولى احتضارًا لكل ما هو فكتوري. صحيح أن موت الملايين كان مأساويًا، ولكنها كانت (الخاتمة) وأصبح في وسع الأدب وعالم الأفكار البَدء بداية جديدة تمامًا.

ما الذي تمثله (بلُوْمزبِيرِي) إذًا؟ قد يكون جواب أعضاء هذه الجماعة هو (الحضارة)، وقد يكون ثمة جواب آخر هو (الليبرالية)، إذ كانوا يؤمنون بفلسفة بدأت بجون ستيوارت مِل وأعاد صياغتها فيلسوف كامبرج جي. إي. مور. وكانت الفكرة الأساسية فيها هي أنك حرّ في أن تفعل ما تشاء شريطة إلّا تلحق الضرر أو تتجاوز على الحريات الموازية التي يتمتع بها شخص آخر. مبدأ جميل، غير أنه صعب التطبيق، بل قد يقول بعضهم إنه مستحيل.

كانت حياة وُولْف مزيجًا من الرفاهية (إذ كانت تحظى على الدوام بخادمة تنظف غرفتها الخاصة بها، وقد نشرت الخادمة سيرة مثيرة للاهتمام في عام 2010)، والمعاناة العقلية المزمنة. فهي ابنة أديب بارز يدعى ليزلي ستيفن وكانت والدتها امرأة مثقفة أيضًا. نشأت فِرجِيْنيَا ستيفن الشابة في بيوت لندنية رفيعة المستوى في المنطقة المحيطة بساحة بلُوْمزبِيرِي بوسط لندن، وهي ساحة جميلة من ساحات العاصمة. وقد عشقتها وُولْف في الأيام الماطرة وخاصة حين كانت جذوع الأشجار الملتوية والمتعرجة ذات اللون الأسود تبدو، على حد تعبيرها، مثل (الفقمة المبللة). وكانت بلُوْمزبِيرِي أيضًا مركزًا من مراكز توليد الطاقة الثقافية في لندن، إذ كانت تضم بين جنباتها عددًا من الكليات الجامعة والمتحف البريطاني فضلاً عن مجموعة من دور النشر الرئيسة التي كانت مزدهرة على أيام وُولْف.

لم تلتحق وُولْف بأي جامعة، ولم تكن مضطرة إلى الالتحاق بها. ودخلت مرحلة البلوغ وهي واسعة الاطلاع، وذات صلات جيدة بأبرز مفكري عصرها. وبدأت الكتابة والتأليف حالما تمكنت من مسك القلم بيدها. ولكن حتى في مرحلة طفولتها، لوحظ أنها تعاني اضطرابًا عقليًا. وحدث لها انهيار عقلي وهي لم تتجاوز الثالثة عشرة، وتكررت مثل تلك الانهيارات في أثناء حياتها إلى أن قضت عليها أخيرًا.

في سن الثلاثين تزوجت زواج مصلحة مشتركة بالمفكر الاجتماعي ليونارد وُولْف (وهو من جماعة بلُوْمزبِيرِي أيضًا).

وكانت الجماعة قد سمحت قبلئذٍ بأنواع محظورة من العلاقات الإنسانية كجزء من ليبراليتها. فقد كان فروستر وكينز من الشاذين جنسيًا (في مرحلة من الزمان كانت تعد الشذوذ جريمة).

كانت وُولْف تحتفظ بمشاعرها الجنسية لامرأة تدعى فيتا ساكسفيل ويست وهي أديبة وبستانية مبدعة في منزلها الريفي الجميل في سيسنغهرست بكنت. كانت جماعة بلُوْمزْبيرِي تؤمن أن في الإمكان تطبيق الفن على كل شيء في الحياة، بضمنها البستنة.

لم تكن علاقة وُولْف بساكسفيل - ويست سرًا حتى أمام زوجيهما المتفتحين عقليًا. وقد خلّدت وُولْف هذه العلاقة في واحد من أجمل أعمالها وأكثرها قراءة، وهي (أورلاندو) الذي يعد سيرة متخيلة لأسرة فيتا على مدى قرون مع شخصية مركزية يتغير جنسها بمرور أيام الحياة. وقد أطلق نايجل، وهو ابن ساكسفيل - ويست على الكتاب (أطول رسالة حبّ وأكثرها سحرًا في الأدب). ولم تكن الرسالة موجهة إلى ليونارد.

كان الاستقلال هو أهم الأشياء في نظر وُولْف، بقدر ما يخص ذلك الأخلاق العامة والقيود الاجتماعية وعالم لندن الأدبي. فجعلت زوجها يؤسس دار نشر هوغارث في العام 1917 التي تقع على مرمى حجر من ساحة بلُوْمزْبيرِي، وبدأت بنشر رواياتها الطويلة في عام 1915 بعنوان (رحلة إلى الخارج). ثم تبع ذلك صدور رواياتها الواحدة تلو الأخرى على مراحل، وكانت كلها تنطوي على مبادئ نسوية إلّا أن الأهم من هذا كله هو أنها كانت (تجريبية) متضمنة أشياء جديدة لم يعرفها الأدب

الإنكليزي. فقد كان التكنيك الذي ارتبطت به كتاباتها ارتباطًا ذائع الصيت يطلق عليه (تيار الشعور)، وإن لم تكن هي التي أطلقته على مؤلفاتها.

هكذا وصفت التيار في مقالة تعود إلى العام 1925 (مصابيح العجلة)، أضواء كاشفة على عربة تجرها جياد تتلألأ في الظلمة.

((ليست الحياة سلسلة من مصابيح عجلة مرتبة ترتيبًا نسقيًا، الحياة هالة متألقة، وغطاء شبه شفاف يحيطنا من بدء الشعور وحتى نهايته)).

الإمساك بالهالة هو الجهد الرئيس الذي بذلته وُولْف في رواياتها. لاحظ كيف تحقق هذا في مطلع رواياتها المدهشة (السيدة دالاوي)، وهي تدور حول يوم واحد في حياة كلاريسا دالاوي زوجة عضو البرلمان المحافظ المتوسطة العمر التي خططت لإقامة حفلة في ذلك المساء. ونراها تنطلق من منزلها القريب من مبنى البرلمان، على امتداد ساعة (بيك بِن) لشراء بعض الأزهار الصيفية لتزيّن بها حجرة الجلوس في منزلها. صباح حزيراني جميل، وهي تنظر حتى تعبر الشارع. تغمرها سعادة غريبة بعد أن تماثلت للشفاء من إنفلونزا عرضت حياتها للخطر. يمر بها أحد الجيران أثناء وقوفها على جانب واحد من أكثر شوارع لندن التي تعج بالنشاط والحركة، ولكنها لم تنتبه له:

((تخشبت قليلاً وهي واقفة على حافة الرصيف، منتظرة عربة دورتنال حتى تمر، امرأة فاتنة، كما اعتقدت

سكروب بورفيس (وهي تعرف كما يعرف المرء الناس الذين يقطنون على مقربة منهم في حي ويستمنستر). مسحة طائر تحيط بها. من نوع أبو زريق، أخضر مزرق، تميز بخفته ونشاطه، على الرغم من أنها تجاوزت سن الخمسين ومالت إلى الشحوب منذ أن داهمها المرض. هناك تربعت، لا تراه، منتظرة أن تعبر معتدلة القامة. يشعر المرء الذي سكن في حي ويستمنستر - كم مضى على ذلك؟ أكثر من عشرين سنة - حتى إن كان في وسط حركة سير المركبات أو يقظًا في الليل، إن كلاريسا كانت إيجابية، صامتة، أو تخيّم عليها الرصانة. وقفة تصعب على الوصف، (لكن قد يكون ذلك قلبها متأثرًا بالإنفلونزا على حد قول الناس) أمام دقات بيك بِن. هناك! اندفاعة. تحذير في البدء، موسيقى. ثم الساعة التي يتعذر تغييرها. الدوائر الرصاصية تحللت في الهواء فكرت وهي تعبر شارع فكتوريا: يا لنا من أغبياء)).

من في وسعه أن يفكر بمن يكتب هذا الأسلوب المفصل عن انتظار فسحة في حركة المرور كي يعبر الشارع؟ هذا تمامًا ما كان يحدث في ذهن كلاريسا وفي ذهن الجار، فهناك (تيارات) من الشعور. لاحظ كيف يقفز خيط السرد هنا وهناك، متابعًا حركات الذهن وهو في حركة. هل تفكر كلاريسا يا ترى بكلمات، أم بصور أم بمزيج من الاثنين؟ ما التداخل بين الذاكرة (أشياء

حدثت قبل عشرين سنة) والانطباعات الحسية في اللحظة (دقات بيك بِن)؟ ليس ثمة أشياء كثيرة تحدث في سرديات وُولْف. فتلك ليست هي القضية، بل إن قضية السيدة دالاوي الكبرى تتمثل في أنه لا يوجد ما يُعَدّ متميزًا، ليس أكثر من حفلة أخرى يحضرها سياسيون يثيرون الضجر. أما روايتها العظمى (نحو الفنار) 1927، فتركز على أسرة (الواضح أنها أسرة ستيفن أيام صبا المؤلفة)، وهي تتمتع بإجازة صيفية على الشاطئ. فالأسرة تخطط للقيام بنزهة في قارب إلى الفنار، ولكن النزهة لم تتحقق. أما روايتها الأخيرة (بين فصلين) 1941، فهي، كما يوحي عنوانها، تدور حول انتظار شيء ما كي يحدث. لقد كتبت وُولْف هذه الرواية الأخيرة في الأشهر الأولى من الحرب العالمية الثانية. وفكرت وُولْف في أن (الفصل) الثاني قد يكون كارثة تحل بها وبزوجها (وهما بلا أولاد). فقد ساد الخوف في ربيع العام 1941 من أن تغزو ألمانيا، التي اجتاحت فرنسا من دون أي صعوبة، بريطانيا وتقهرها. كان السيد وُولْف يهوديًا، وكان هو وزوجته يساريين، وعلى قوائم الموت الخاصة بالغستابو وحاول الاثنان وضع خطط للانتحار. فقد اتجهت فِرجِيْنيَا التي كانت تعاني انهيارًا عصبيًا مدمرًا وتخاف الجنون الدائم، إلى نهر قريب من منزلهما في ساسيكس وملأت جيوب معطفها بالحجارة، وأغرقت نفسها في الثامن والعشرين من شهر مارس 1941.

إن إنكلترا بقيت على قيد الحياة من أجل أن تنتج، كأمة من الأمم، مزيدًا من الأدب. أما أعظم كاتبة روائية في العصر الحديث فلم تبق على قيد الحياة.

الفصل الثلاثون



عوالم جديدة وشجاعة

مدن فاضلة ومدن غير فاضلة

كلمة (utopia) مفردة إغريقية قديمة تعني حرفيًا (مدينة فاضلة). ولو استخدمتها في أثناء حديث لك تتجاذب أطرافه مع سوفوكليس أو هوميروس، مثلاً، فستجدهما ينظران إليك نظرة غريبة. إن هذه الكلمة من مخترعات رجل إنكليزي يدعى سير توماس مور من القرن السادس عشر، لتكون عنوانًا لقصة تصور عالمًا كل ما فيه مثالي. أما قطع رأس مور بعد سنوات قليلة لارتيابه في ترتيبات زواج هنري الثامن فيوحي بأن إنكلترا التي عاش بين ظهرانيها كانت أقل بكثير من مدينة مثالية.

للأدب قدرة شبه ربانية، فما عليك سوى أن تستخدم مَلَكة الخيال حتى تخلق عوالم شتى. وما يساعدنا في هذا المضمار هو التفكير في وضع المفردات على السطر، على أن تكون مفردة (الواقعية) في طرف، و(الفانتازيا) في طرف آخر. وكلما كان عالم الأدب قريبًا من عالم المؤلف، ازدادت (واقعية) العمل الأدبي. فرواية (كبرياء وهوى) تصور عالمًا يشبه إلى حد كبير العالم الذي عاشت فيه جَيْن أوْستِن وألّفت فيه أعمالها. أما رواية (كونان المتوحش) فتصور عالمًا يختلف الاختلاف كله عن عالم ولاية تكساس المنعزل، رديء السمعة إبّان ثلاثينيات القرن العشرين حيث تخيل مؤلف الرواية روبرت إي. هوارد بطله الخارق والمناطق المظلمة السرمدية (السيميرية) التي ينفذ فيها كونان أعماله البطولية الخارقة.

تميل (المدن الفاضلة)، شأنها شأن كونان، إلى التجمع على طرف (الفانتازيا) من الخط لسبب وجيه هو أنه لم يوجد بعد ذلك المجتمع المثالي، أو ما هو قريب منه. بعض الأدباء يعتقد أننا نتقدم وإنْ رويدًا، رويدًا تجاه المثالية، (ومدنهم الفاضلة) مدن (نبوئية). مثالنا في هذا الصدد هو رواية إج. جي. ويلز (شكل الأشياء المقبلة) 1933. اعتقد ويلز أن الطفرات الاستثنائية إلى أمام في ميدان التكنولوجيا التي شهدها أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين سوف تأتينا بما اصطلح عليه بمصطلح (التكنولوجيا) وهو الموضوع الذي كُتِبت فيه روايات الخيال العلمي بأعداد غفيرة.

ويعتقد آخرون أننا نبتعد عن تحقيق عالم أفضل من العالم الذي نعيش فيه اليوم. ففي القرن التاسع عشر كان ثمة حنين إلى قرون وسطى رومانسية ضاعت بسبب انتشار المدنية والثورة الصناعية. هذه المدن الفاضلة التي تعود إلى بساطة الماضي تثير الحنين. وكانت واحدة من أشهرها وأكثرها تأثيرًا في رواية وليم موريس الاجتماعية (حلم جون بول) 1888 التي يحتفي بها بالطبيعة (العضوية) للمجتمع القروسطي، الذي دمّره التمدن والتصنيع.

وسواء نظرنا إلى الأمام، أم إلى الخلف، فإن المجتمعات كلها تمتلك رؤيا عظيمة لما كان، أو لما سيكون (المكان الأفضل). ففي اليونان القديمة، تخيلت (جمهورية) أفلاطون مدينة مثالية يكون كل شيء فيها منظمًا تنظيمًا عقلانيًا يحكمه (ملوك فلاسفة) مثل أفلاطون نفسه. وفي المجتمعات التي تسودها اليهودية والنصرانية، تميل صور جنة عدن (قديمًا) الوارد ذكرها في الكتاب المقدس، والجنة (مستقبلاً) إلى إلهام رؤى الأدب اليوتوبية وتلوينها. في روما القديمة نقرأ عن (الفردوس)، أي (الجنان الفردوسية)، وهي العالم الطبيعي المثالي، أما في المجتمعات المسلمة، فهناك الجنة، وعند الفايكنغ (الفالهالا)، مثوى الشهداء والعظماء، وهم يحتفون بانتصاراتهم في المعارك. أما الشيوعية، فقد اعتقدت، على نهج ماركس، أننا مقبلون في المستقبل البعيد على ما أسماه (اضمحلال الدولة) وسيادة نمط من المساواة الاجتماعية المثالية بين الرجال.

لقد ألهمت هذه الأنظمة الفكرية، كلها، بأساليب مختلفة، المؤلفين في خلق عوالم متخيلة، (نهاية سعيدة) للبشرية. بَيْدَ أنّ المشكلة الكبرى في اليوتوبيات الأدبية (بضمنها يوتوبيا مور) تتمثل في أنها ميالة إلى ضجرٍ يسبب التثاؤب. فالأدب يكون مقروءًا قراءة واسعة حين يتبنى موقفًا نقديًا متشكلاً ومشاكسًا تمامًا. وما يدعى نظرة الدايستوبيا (المدينة غير الفاضلة) إلى الأشياء تجعل القراءة أكثر حيوية والتفكير استفزازيًا أكثر بالمجتمعات سابقًا وراهنًا ومستقبلاً. ويمكن إيضاح هذه النقطة بالنظر إلى عدد من أشهر هذه (الديستوبيات) الأدبية التي تستحق عناء البحث فيها إن لم تكن قد قرأت عنها حتى الآن.

فعنوان رواية راي برادبري (فهرنهايت 451) مثير، ويمثل درجة الحرارة التي تلتهب فيها الورقة المطبوعة من تلقاء نفسها، (قد تظن أنها استعارة عن الأدب نفسه). وقد ألفها برادبري في عام 1953، وفكرتها نابعة من سيادة التلفاز كوسيبة إعلامية. وكما لاحظ المؤلف، فإن ظهور التلفاز كان يعني موت الكتاب.

اعتقد برادبري أن التلفاز كان سيئًا جدًا لأن الكتب في رأيه تجعل الإنسان يفكر، وهي محفزة في حين أن التلفاز على العكس من ذلك فهو مخدر، فضلاً عن أن له سطوة على الناس لم يتمتع بها أي دكتاتور من قبل، (طاغية ناعم). سيطرة شاملة على العقل.

بطل رواية (فهرنهايت 451) رجل إطفاء، وظيفته ليست إطفاء الحرائق بل إشعال كل الكتب الباقية. (الواضح أن برادبري كان متأثرًا بحرائق النازية في عقد الثلاثينيات من القرن

العشرين). وفي أثناء العمل، يلتقط البطل كتابًا من مكان ذهب إليه لإضرام النار فيه، إلّا أنه يتحول إلى قارئ ومتمرد بعد ذلك. وينتهي به الأمر إلى أن يلوذ بالغابة حيث يجد مجموعة من البشر تحفظ عن ظهر قلب كتب الأدب العظيمة فيصبحون بذلك كتبًا حيّة. ولعل شعلتهم ستظل متقدة.

النقطة المثيرة للاهتمام في هذه اروواية هي انها أسوة بغيرها من كتب الأدب الدايستوبية العظيمة على خطأ وعلى صواب أيضًا. فنظرة برادبري إلى التلفاز غير صحيحة أبدًا. فالتلفاز أثرى الثقافة ولم يفقرها. وما نظرة برادبري المتشائمة إلّا واحدة من الإيضاحات الكثيرة على خليط المشاعر التي نراها في المجتمع دومًا تجاه التكنولوجيات الحديثة. ففي سبيل المثال، نجد أن الحاسوب أحدثَ ثورة في الحياة المعاصرة، نحو الأفضل كما يقول معظمنا. إلّا أن الأفلام الفانتازية الدايستوبية مثل فيلم The Terminators، تصوّر لنا شبكة السماء عدوَّ البشر الأبدي. ومما لا ريب أن رجال الكهوف روادهم الإحساس نفسه عن النار. وعلى حد تعبير المثل السائر (خادم صالح وسيد طالح).

غير أن برادبري على حق مائة بالمائة في تحليله عن كيفية اشتغال أكثر أعمال الطغيان الحديث فعالية. إذ ليس ثمة ضرورة لقطع الرؤوس باستخدام المقصلة، أو بإبادة (تطهير) طبقات برمتها من أبناء الشعب، كما فعل ستالين وهتلر، بل يمكن أن تفعل فعلها بنفس الطريقة الجيدة بالسيطرة على الفكر.

إن عنوان هذا الفصل (عوالم جديدة وشجاعة) يردد صدى تعجّب ميرندا حين ترى فردينان ورفاقه الشبان في مسرحية شكسبير (العاصفة). فقد نشأت ميرندا في جزيرة لا أثر فيها لأي من أبناء الجنس البشري سوى والدها الهرم. وحين ترى الشبان، من ذوي السلوك الحسن والنبيل، مثل فردينان، نجدها تخلص إلى نتيجة مفادها أن كل فرد في العالم الخارجي وسيم، بهي الطلعة، شاب ونبيل.

استخدم أولدوس هكسلي (عالم ميرندا الجديد الشجاع) ليكون عنوان مدينته غير الفاضلة، لتبقى على الرغم من نشرها في العام 1932 محل قراءة الكثير من القراء اليوم. تدور أحداث الرواية بعد ألفي عام من الآن. وعلى حسب تقويم ذلك الزمان، فالسنة هي (632 ب. ف)، والحرفان (ب) و(ف) يرمزان إلى (بعد فورد)، وكذلك إلى (بعد فرويد). ماذا سيحدث لو تم إنتاج البشر إنتاجًا واسعًا على النحو نفسه الذي أنتج فيه هنري فورد إنتاجًا واسعًا سياراته من طراز (تي T) بوساطة خط الإنتاج؟ وحاجج سيغموند فرويد بأن معظم الاضطرابات العصبية البشرية مصدرها الخلافات العاطفية في الأسرة، فماذا لو أصبح في الإمكان استبدال العائلة الصغيرة؟ ابتكر أولدوس هسلي فكرة (ectogenesis) أي أطفال في زجاجات يُنتَجون في (حاضنات / معامل) مثل سيارات طراز T، ولا يحتاجون إلى أبوين باستثناء فريق من الفنيين العاملين في المختبرات، المرتدين صدرياتٍ بيضًا.

النتيجة هي مجتمع مستقر تمامًا، وكل فرد فيه ينتمي إلى ما هو مخصص له من طبقة عليا أو دنيا ويبقى السكان كلهم في سعادة مصطنعة مع مهدئات توزع توزيعًا واسعًا، ولا أثر للسياسة في حياتهم، ولا حرب ولا ديانة ولا مرض ولا جوع ولا فقر ولا بطالة. (تذكر أن هكسلي ألّف كتابه أيام الكساد العظيم في ثلاثينيات القرن العشرين). والأهم من هذا كله، لا أثر للكتب أو للأدب.

تبتكر رواية (عالم جديد شجاع) رؤية عن يوتوبيا ولكنها ليست تلك اليوتوبيا التي يرغب معظمنا في العيش فيها، مرتاحًا على ما هي عليه. يدخل جون سافيج (الذي يذكرنا اسمه ببطل روسو: سافيج – أي المتوحش النبيل) الذي نشأ في محمية هندية أميركية وليس معه سوى مسرحيات شكسبير لقراءتها. هذا العالم الجديد ليس عالمه، فيتمرد ويهلك. غير أن العالم الجديد الشجاع لا يتوقف وإنما يواصل مسيرته (سعيدًا) كالسابق، فهو عالم لا يحتاج إلى متوحشين نبلاء، ولا إلى شكسبير.

إن هكسلي، شأنه شأن برادبري، على خطأ وعلى صواب في نبوءاته، فمن غير المحتمل أن نجد دولة عالمية مستقرة في العالم الجدي الشجاع، بل هي فانتازيا على الطرف البعيد من الميزان. غير أن تنبؤ هكسلي بإمكانية أن يُحوّل التدخل البايلوجي، المجتمع بأساليب مقلقة إنما هو تنبؤ مدهش. إن خارطة الجينات البشرية، التي يرمز إليها بـ IVF وتعني حرفيًا الإخصاب في (قدح)، وغيرها من التكنولوجيات البايولوجية الجديدة تجعل سيناريو

(أطفال الأنابيب) ممكنًا تمامًا. ففي وسع البشر (صنع) الإنسان كما تنبأ هكسلي، فما الذي سيفعله الجنس البشري بتلك القدرة؟

إن أكثر رواية جادلت في موضوع المدينة غير الفاضلة في السنوات الخمسين المنصرمة، هي رواية مارغريت أوود (حكاية الخادمة) التي نشرت في عام 1985، حين كان رونالد ريغان رئيس الولايات المتحدة الأميركية، واعتقد الناس أنه تبوأ السلطة بسبب تأييد حاسم من (اليمين الديني)، بمعنى المتشددين النصارى. وهذه هي نقطة البداية في المدينة غير الفاضلة النسوية – المستقبلية التي كتبتها أتوود.

تجري أحداث الرواية في حقبة ما بعد الحرب النووية في أواخر القرن العشرين. ونشاهد المتشددين النصارى وقد اكتسحوا الولايات المتحدة التي أطلقوا عليها اسمًا جديدًا هو جمهورية جلعاد، وجرى التخلص من الأميركيين ذوي الأصول الأفريقية (أولاد حام)، وأصبحت النساء مرة أخرى في موقعهن الثانوي. وفي الوقت نفسه، انخفضت نسبة الإخصاب الذكرية الأنثوية انخفاضًا كارثيًا. ومن تبقى من النساء القادرات على الحمل أصبحن (خادمات)، يربين الأطفال رهن إشارة الرجل. وليس للخادمات في هذه الجمهورية أي حقوق أو حياة اجتماعية، ومنحت لهن أسماء هي أسماء مالكيهنّ، فالبطلة أوفريد (وهي ملكية فريد)، ألقي عليها القبض برفقة زوجها وطفلها في أثناء محاولتهم الهروب إلى كندا الحرة (وفي هذا إشارة عنصرية لأن أتوود كندية). وأعطيت أوفريد لذكر جبّار يدعى (القائد).

وتنتهي الرواية والبطلة على ما يبدو وهي تحاول الهروب من الأسر على الرغم من أنها مكتوبة على نحو لا يمكننا أن نتأكد فيه من أنها سوف تنجح في هروبها.

يسهل علينا أن نسخر من نبوءة أتوود الكالحة. فمنذ عام 2009، رأينا ابنًا من (أبناء حام) في سدة الحكم في البيت الأبيض، وسيكون المرء إما شجاعًا أو غبيًا إن تجرأ على وصف ميشيل أوباما بأنها (خادمة) زوجها. غير أن جزءًا من مدينة أتوود غير الفاضلة يبدو صحيحًا تمامًا، مثل المحاولات المتكررة لمجموعات الضغط الديني في أميركا للسيطرة على حقوق النساء في الإنجاب مثلاً. وقد كسبت الحركة النسوية إلى حد كبير هذه الحقوق التي بدأ يرسخ من مكانتها جيل أتوود نفسه في أواسط ستينيات القرن العشرين. القضية التي طرحتها أتوود ملائمة اليوم مثلما كانت ملائمة قبل ربع قرن من الزمان، ولهذا ما يزال صدى روايتها يتردد حتى اليوم.

أما أكثر المدن غير الفاضلة تأثيرًا في عصرنا فنجدها في رواية جورج أورويل (1984)، إذ بلغ تأثيرها الشديد أن أضافت في الأقل كلمة واحدة إلى لغتنا وهي (الأورويلية). لقد ولدت فكرة الرواية في العام 1948، ويقول البعض إنها تنطبق على ذلك العام قدر مطابقتها سنة عنوانها البعيد عن ذلك الزمن. فقد خرجت بريطانيا من الحرب العالمية الثانية منهكة وفقيرة، ولم تبدُ في الأفق أي نهاية لذلك، فالتقشف سوف يستمر إلى ما لا نهاية.

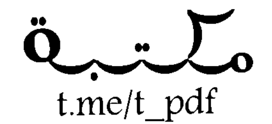
غير أن أورويل كانت لديه أهداف أُخَر في رأيه، فالحرب كانت ضد دول (شمولية) ألمانيا وإيطاليا واليابان، وحكامها الدكتاتوريين الأقوياء. كما أن دول الحلفاء التي خرجت منتصرة من الحرب كانت (دولاً ديمقراطية)، إلّا أن شريكهم الشرقي الرئيس وهو اتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية كان دولة شمولية مثلما كانت ألمانيا نفسها قبل الحرب. وحين كانت الحرب دائرة، لم يكن ذلك أمرًا مهمًا. فقد قال تشرشل أنه مستعد للتحالف مع الشيطان إن كان إبليس مناهضًا لهتلر. لكن ماذا عن الحقبة التالية؟

تنبأ أورويل بأن الدكتاتورية على النمط السوفيتي والتوازن الدولي للقوى الشمولية المتعايشة كان هو شكل الأشياء المقبلة. وفي الرواية، نلاحظ أن بريطانيا هي (مهبط الطائرات رقم واحد)، وهي مقاطعة في القوة العظمى (أوسيانيا)، وهي تحت سيطرة دكتاتور شبيه بستالين - حتى بشاربيه -، (الأخ الكبير) قد يكون أو لا يكون موجودًا. كان عنوان الرواية الأصلي هو (رجل آخر في أوروبا) وهذا الرجل هو بطل الرواية ونستون سمث الذي صُفّي تصفية تامة بعد إعادة تثقيفه. الدولة جبارة، وهكذا ستكون دومًا وإلى الأبد.

إن هذه الرواية كانت على خطأ تمامًا في التنبؤ بمستقبل يسوده التقشف المستمر والطاحن. فالمقارنة مع سنة 1984، زمن تأليف الرواية، فإن عام 1984 شهد بلد الحليب والعسل، كما أن آخر قوة عظمى شمولية وهي الاتحاد السوفيتي (المدعو

يوراسيا في الرواية) انهارت في عام 1989. لقد كان أورويل على خطأ تمامًا في نبؤته. إلّا أن المستقبل (الأورويلي) قد جاء حقًا.

لنأخذ مثالاً واحدًا عن دقة أورويل الذي كان أسوة بالروائي برادبري مفتونًا باختراع التلفاز، غير أنه تساءل إن كان التلفاز سوف يقبض عليك. إن التلفاز ببعديه الاثنين هو الوسيلة الرئيسة التي (ينفذ) بها الحزب طغيانه في رواية أورويل. فما هو البلد الذي يملك أكثر الكاميرات في العالم؟ لقد حزرت الجواب. نحن نعيش في مستقبل (أورويلي)، كما توقعه تمامًا.



الفصل الحادي والثلاثون



صناديق الحيل

سرديات معقدة

يمكن للقصص أن تفعل أشياء كثيرة غير إثارة المتعة. ففي سبيل المثال، يمكنها أن تؤدي دورًا تعليميًا. فثمة أعداد غفيرة منا استقت معلوماتها العلمية من مطالعة قصص الخيال العلمي. كما يمكن للقصص أن تنير العقول وتغيرها، كما غيرت رواية (كوخ العم توم) تفكير أميركا بشأن العبودية. ويمكن أن تجعل الأفكار الرئيسة لحزب من الأحزاب السياسية أفكارًا شعبية، فالمعتقد الأساس في نزعة المحافظين البريطانية إنما هو حصيلة سلسلة من الروايات التي ألّفها بنيامين دزرائيلي في أربعينيات اقرن التاسع عشر، وإذا ما وُجِهت القصص توجيهًا حسنًا وصحيحًا

فيمكنها عندئذٍ أن تُحدث إصلاحًا اجتماعيًا عاجلاً. ففي مطلع القرن العشرين، كانت رواية أبتون سنكلير (الغابة) 1906، التي تعالج أهوال صناعة اللحوم سببًا في إصدار تشريعات بخصوص عمليات التصنيع. ويمكن للقصة أن تفعل أشياء كثيرة لا تعد ولا تحصى بأساليب مختلفة تتجاوز إسراع القارئ في تقليب الصفحات قبل اللحاق بالطائرة أو إطفاء نور المصباح المنضدي على جانب السرير.

وحين سئل أنتوني ترولوب عن الأعمال الجيدة التي حققتها كل رواياته (التي تناهز خمسن رواية) ردّ الروائي الفكتوري بقوله إنها علّمت السيدات الشابات كيفية استقبال عروض الزواج المقدمة من الرجال الذين يغرمون بهن. يبدو جواب ترولوب من الناحية السطحية جوابًا طائشًا، لكنه ليس كذلك في حقيقة الأمر. إننا نلتقط حقًا أشياء من القصص تساعدنا في حياتنا، ويمكن للأدب في أعلى مراحله أن يشير علينا بأهم الأشياء في الحياة. إن من كان من الروائيين يتصف بهذه القابليات هم على الأرجح من يفوز بجائزة نوبل في الأدب. (الفصل التاسع والثلاثون).

يمكن للمرء أن يسترسل في هذا الموضوع، إلّا أن من أهم الأشياء التي تفعلها القصص استكشافها نفسَها، وممارسة اللعب مع نفسها واختبار حدودها وبراعتها. إن القصة هي أكثر الأجناس المتصفة بوعي الذات وممارسة اللعب. وفي هذا الفصل، سوف ندرس ما أطلقت عليه تعبير (صناديق حيل) القصة. ويمكنك أن تدعو ذلك روايات تدور عن روايات.

نحن نفكر في هذا الاهتمام بالحيلة بوصفها شيئًا حديثًا وهي كذلك عمومًا. غير أننا يمكن أن نعثر على أمثلة عن ذلك منذ زمن قديم يرقى إلى الحقبة التي أصبحت فيها الرواية شكلًا أدبيًا سائدًا، في القرن الثامن عشر، في مؤلفات لورنس ستيرن. إن النقاد يطلقون على نمط القصة التي كتبها ستيرن تعبير (استنباطية)، ما يعني مواصلة الكاتب في طرح سؤال على نفسه، وهو: ما الذي أفعله هنا تمامًا؟

إن رواية لورنس ستيرن العظيمة (حياة ترسترام شاندي وأفكارها أيها السيد)، التي نشرت أول مرة في عام 1759، مراوغة مثل سلة ممتلئة بثعابين الماء التي تتميز بجاذبية لا سبيل إلى مقاومتها. ورواية ستيرن تثير الضحك على الدوام وتطرح أحاجيَ وألغازًا كي ينهمك بها القارئ، وعلى رأسها، كما يقول المثل السائر، أن يفعل المستحيل.

كان ستيرن يكتب حين كانت الرواية حقًا رواية أصيلة وحقيقية، وكانت قد بدأت توًا رحلتها الطويلة نحو ما بعد الحداثة (حيث توجد اليوم تخوم الرواية التجريبية بهذا القدر أو ذاك). إلّا أن مؤلف (تريسترام شاندي) تنبأ بالمشكلة الأساسية التي سيواجهها كل من يبدأ في كتابة رواية، وهي وضع كل شيء في محله من الرواية، ولا يمكن تحقيق ذلك. فالبطل الراوي في القصة تريسترام (وهو نسخة كوميدية من ستيرن نفسه)، ينطلق لرواية قصة حياته، وهذا مشروع نموذجي في تأليف القصّ، ويقرر تريسترام أن يبدأ من البداية، إلّا أنه يجد نفسه مضطرًا من أجل

توضيح كيفية وصول تريسترام إلى ما هو عليه الآن بالغوص في أعماق طفولته وتعميده (ما سبب إطلاق الاسم تريسترام عليه؟ ثمة خلاف في هذا الموضوع) وولادته ولحظة حمله، حين يلتقي الحيمن بالبويضة. وحين يصل إلى نقطة البداية، يجد أنه قد استكمل معظم مساحة روايته. وهكذا تستمر الحكاية. لقد سقط عند أول حاجز، فيستنتج استنتاجًا يرثى له:

«إنني في هذا الشهر أكبرُ سنًا بعام كامل مما كنت عليه قبل اثني عشر شهرًا. وبعد أن وصلت - كما تلاحظ، منتصف الجزء الثالث (كانت الرواية قد نشرت أصلاً باثني عشر جزءًا)، ولم أتجاوز بعد اليوم الأول من حياتي، فالواضح هو أن أمامي ثلاثمائة وأربعة وستين يومًا من أيام حياتي كي أكتب عنها الآن، وهي أكثر مما كتبته حتى الآن».

بكلمة أخرى، إن تريسترام يعيش حياته 364 مرة أسرع مما يستطيع أن يدونها. ولهذا فلن يستطيع اللحاق بها.

اللعنة التي مارسها ستيرن وهي كيفية حشر كل ما هو ضروري في الرواية لرحلة توشك على القيام بها في حين أن ما لديك من الثياب للرحلة يزيد عشر مرات على الحقائب، وعليك أن تجد لها حلاً، بل إن ستيرن لم يحاول أن يعثر لها على حل. وما يفعله يتمثل في ممارسة ألعاب مسلية بما هو مستحيل من أجل إمتاعنا. أما غيره من الروائيين، من ذوي الطموح الفني الرفيع المستوى، فيبتكرون أساليب في الانتقاء والرمز والضغط

والتنظيم والتمثيل من أجل تلافي المشكلة الخاصة بوضع (كل شيء في الحقيبة). وهذا كله يضيف شيئًا على فن القصّ، بكلمة أدق، براعة القصّ. وهذا هو الموضوع الذي يوضحه ستيرن.

عنوان هذا الفصل هو (صناديق الحيل). فلننظر الآن إلى مجموعة مختارة من لعب القصّ التي يقدمها الروائيون من أجل متعتنا وإثارة عقولنا القارئة. فيمكننا أن نبدأ بمشكلة رئيسة أخرى. فالسرد يتطلب راوية. فمن هو؟ المؤلف؟ يبدو الأمر هكذا أحيانًا، ولكنه لا يبدو كذلك في أحيان أُخَر. في بعض الأحيان نبقى غير متيقنين. فجين آير ليستْ شارلوت برونتي، مثلاً، لكن يبدو أن ثمة ارتباطات واضحة بين المؤلفة والبطلة من الناحيتين السايكولوجية والسيرية.

لكن ما هو الحلّ في رواية حديثة مثل رواية جَي. جِي. بالارد (اصطدام) 1973، التي يدعى فيها البطل الرئيس جيمز بالارد وهو رجلٌ اهتمامُهُ الفظيع الوحيد يتمثل في حوادث السيارات وما يلحق الأجساد البشرية من أشياء غير سارة بسببها. أهذا اعتراف ما؟ لا، إن المؤلف يلعب لعبة أدبية غاية في الدقة (ضد) القارئ وليس (معه). القصة أشبه ما تكون بصديقين يلعبان لعبة للشطرنج تنافسية.

غير أن أهم عمل قصصي كتبه بالارد (بفضل ستيفن سبيلبرغ الحائز على جائزة الأوسكار)، هو (إمبراطورية الشمس)، 1984، تدور الرواية عن صبي صغير السن ينفصل عن والديه في مدينة شنغهاي على إثر اندلاع الحرب العالمية الثانية ليجد نفسه في معسكر

اعتقال أثناء الحرب تُشكّل (أو تُشوّه؟) أهواله شخصيتَهُ بقية حياته. يدعى البطل (جيمز) وتنطبق تجارب جيمز على تجارب المؤلف جيمز بالارد كما هي مدونة في سيرة المؤلف الذاتية. فهل هي قصة متخيلة؟ هل نحن في موقع (جيمز = جيمز)؟ نعم ولا، فلا تحاول أن تجد جوابًا. هذا ما توحي به الرواية، فنقبل كل شيء على ما هو عليه.

أما برت إيستون أليس فيذهب إلى ما هو أبعد من هذا في روايته (لونار بارك)، 2005، حيث البطل يدعى برت إيستون أليس (وهو إنسان محروم كما نلاحظ)، يلاحقه قاتل سفاح ورد ذكره في رواية برت إيستون أليس السابقة (أميركان سايكو)، (هل فهمت شيئًا؟ أنا شخصيًا لم أفهم أي شيء). ويزيد أليس من توتر اللعبة بجعل أليس (في الرواية) يتزوج نجمة سينمائية (متخيلة) تدعى جين دينيس ويصنع لها موقعًا رصينًا وحقيقيًا على ما يبدو يقع عديد القراء في أحابيله. ويؤدي مارتن إيمس الحيلة نفسها بدهاء في روايته (المال: ملاحظة انتحارية)، 1984، يصادف فيها البطل المدعو (جون سيلف) مارتن إيمس الذي يحذره بوصفه صديقه، من أنه إذا واصل حياته على هذا النحو فسوف يصل إلى خاتمة غاية في السوء. قد تكون انتحارًا.

لقد سرد الكثير من الروائيين في السنوات الماضية رواياتهم من خلال عيني كلب. وجوليان بارنز ذهب إلى ما وراء أبعد من ذلك، وذلك بأن جعل الفصل الأول من روايته - إن جاز لنا أن نصفها بهذه الصفة - (تاريخ العالم في عشرة فصول ونصف

الفصل)، 1989، التي تدور على لسان دودة خشب فوق فلك نوح، ما يجعلها مضحكة وساذجة.

الروائيون اليوم ميكانيكيون وخبراء في الميكانيكا التي يشتغلون عليها. فهم يعشقون تفكيكها وتركيبها مجددًا بأساليب مختلفة. وأحيانًا يتركون مهمة التركيب للقارئ نفسه. فجون فأولز، مثلاً، يمنح القارئ في روايته الفكتورية المحدثة، ولكنها رواية من روايات (الموجة الجديدة) وتحمل عنوان (امرأة الضابط الفرنسي)، 1969، ثلاث نهايات مختلفة. أما إيتالو كالفينو فيمنح القارئ في روايته (لو أن مسافرًا في ليلة شتائية)، 1980، عشر افتتاحيات متباينة ليتبين مقدار الخدر في قدميه. أتُرى، هل يصاب القراء بالخدر كما يصاب المؤلف نفسه في الراوية؟ لو أن الرواية استهلت بعبارة: «أنت توشك على قراءة رواية جديدة من تأليف إيتالو كالفينو عنوانها (لو أن مسافرًا في ليلة شتائية) فاسترخِ»، فالمزحة هي أنك لن تقدر على الاسترخاء. لقد حقق كالفينو ما وصفه نُقّاد ما بعد الحداثة بتفكيك الحداثة. وهذا شيء يصيب القارئ بالارتباك.

يسعى فصل كالفينو الاستهلالي إلى تأمل جلسات مثالية وأنت تقرأ في الكتاب. فالرواية تنصحنا موضحة: «في الأيام الخوالي، اعتاد الناس على القراءة وقوفًا، والكتاب يستند إلى مقرَأ». ولكن لماذا لا نحاول القراءة جلوسًا على أريكة ووسائد وعلى مقربة منا علبة سكائر وإبريق قهوة؟ فأنت سوف تحتاج إليها. وتهيمن عليك فكرة أنك ممثل ولستَ أحد المشاهدين في

هذا المسرح المخصص للقراءة وتنتهي رواية كالفينو بأن تخبر إحدى الشخصيات الرئيسة القارئ: «أن يطفئ نور المصباح الجانبي وأن يخلد إلى النوم»، إذ لا فائدة تُرجى من الاسترسال في القراءة. ويعتقد القارئ مفكرًا: «لحظة واحدة، أوشك فيها على أن أفرغ من قراءة (لو أن مسافرًا في ليلة شتائية) للكاتب إيتالو كالفينو». ولكن هل فرغ كالفينو منها؟ لا. بمعنى من المعاني، هو لم يبدأ بكتابتها أصلاً.

الأديب الأميركي بول أوستر أستاذ الكتابة على النحو الذي ينحوه كالفينو. ففي الرواية التي صنعت اسمه (مدينة من زجاج)، 1985، نقرأ (قصة ميتافيزيقية من قصص التحري) تدور أحداثها في مدينة نيويورك، ويبدأ السرد باتصال هاتفي في منتصف الليل: «رقم خطأ هو الذي يتصل، إذ يواصل الهاتف رنينه ثلاث مرات في جوف الليل، والمتكلم يسأل عن شخص عن طريق الخطأ». ونكتشف أن هذا الشخص هو بول أوستر، الموظف في (وكالة أوستر للتحري). أما متلقي المكالمة فهو المؤلف دانيال كوين البالغ من العمر خمسة وثلاثين عامًا. ويتظاهر كوين لأسباب لا يمكن توضيحها أنه هو بول أوستر ويتولى القضية. وتزداد الأمور تعقيدًا.

إن عاشق الرواية يستمتع بنفس الدرجة مع الراوي العابث وكأنه أمام عمل من أعمال السحر حين يرتقي الممثل خشبة المسرح ويعلن (حيلتي المقبلة مستحيلة)، ثم يبدأ بتقديمها، فيجذب دزينة من الأرانب من قبعته، أو يلجأ إلى قطع مساعده

بالمنشار إلى نصفين. لكن ثمة مغزى بالغ الأهمية أحيانًا في الحيلة، فرواية توماس بنشون التي تعد من كلاسيكيات أدب ما بعد الحداثة - هكذا تختلط المصطلحات اختلاطًا مهولاً - (قوس قزح الجاذبية)، 1973، تبدأ بوصف مدينة لندن وصفًا واقعيًا في الأشهر الأخيرة من الحرب العالمية الثانية، وهو وصف دقيق وشديد الحيوية باستثناء شيء واحد. فصواريخ (في تو) التي انهمرت على المدينة في أواخر سنة 1944 تبدو وهي تسقط في كل مكان ما يجعل الجندي الأميركي البطل سلوثروب يستثار جنسيًا. فهو يسيطر على أهداف الصواريخ، وهذا جنون عظمة بطبيعة الحال، وحالة اضطراب عقلي تجعلك تظن أن كل شيء في العالم يدبّر مؤامرة ضدك. الروائي بشون مهووس بهذا الجنون الذي يظهر بوصفه (ثيمة) الرواية بقدر ما يمكن للمرء أن يُبسِّط الأشياء.

ثمة ألعاب مُباشَرة أكثر من ألعاب بنشون أداها زميله الأميركي دونالد بارتليم الذي يمكن أن يكون مصدر الجزء الأعظم من قصصه القصيرة مأخوذًا من صفحات مجلة ماد (الجنون). ففي إحدى هذه القصص، يُعيَّن الغوريلا الأسطوري كنغ كونغ أستاذًا مساعدًا في تاريخ الفن في جامعة أميركية. ثم يتناول المؤلف في أشهر قصصه حكاية الجنيّة البيضاء (الألمانية الأصل التي أعاد تقديمها والت ديزني وذاع صيتها) ويحول البطلة، الخادمة الشقراء إلى شيء لا تشبه معه أي خادمة أخرى. القصة مضحكة جدًا، ولكن بارتليم في الوقت نفسه يهز تفكيرنا

الموروث عن الأدب. ثمة روائيون آخرون فعلوا الشيء نفسه مثل بي. إس. جونسِن الذي نشرت روايته (أصحاب الخط السيئ)، 1969، بشكل مجموعة من أوراق غير مجلدة داخل علبة ويمكن للقارئ أن يرتبها على هواه كما يشاء. إنها صندوق مجموعة من الحيل. وهذه الرواية تدفع أمناء المكتبات العامة إلى تشتيت الذهن، مثلما تدفع القراء أيضًا.

إن هذا النمط من القصص غاية في الذكاء ويتطلب ذكاءً من جانب القارئ. وإذا ما نظرنا إلى جمهور قراء الرواية على مدى السنوات الثلاثمائة الأخيرة، فيغدو في إمكاننا معرفة الطريقة التي دخلت بها إلى روح اللعبة. ثمة مباهج لا تعد ولا تحصى تمنحنا إياها الرواية، ليس أقلها الحيل. لقد كان لورنس ستيرن على حق تمامًا.

الفصل الثاني والثلاثون



بعيداً عن الورق

الأدب في الأفلام والتلفاز وعلى خشبة المسرح

(الأدب) كما ستعرفه، يعني حرفيًا شيئًا ما يصلنا بهيئة رسائل. أي إنه شيء ما مكتوب أو مطبوع ينتقل بالعين ليفسره الدماغ. إلّا أن الأدب في هذه الأيام خاصة، يصل إلينا بأوجه متباينة من خلال قنوات متنوعة وأعضاء حسية مختلفة.

لنمارس لعبة عقلية أخرى. فلو استعرت آلة زمن إج. جي. ويلز وأحضرت هوميروس إلى يومنا هذا، فما الذي سيفهمه من فيلم مثّلَهُ براد بيت سنة 2004 بعنوان (طروادة)، وهو فيلم ملحمي يستند (كما يتضح من عنوانه) إلى ملحمته (الإلياذة)؟

ما الذي سيراه هوميروس في ذلك الفيلم ليدرك أنه (فيلمه)؟ وهل سيوافق على العناصر التي تضمنها الفيلم بوصفها (هوميروسية)؟

ولو توقفت أيضًا في القرن التاسع عشر والتقطت جَيْن أوْستِن (وهذا يشبه إلى حد ما)، مغامرة ند وبيل الرائعة، لكن دعونا نسترسل في ذلك، فما الذي ستفهمه مؤلفة رواية (كبرياء وهوى) من شتى الاقتباسات السينمائية والتلفازية التي اعتمدت على رواياتها. هل ستفرح لأن جمهورها وصل بعد قرنين على وفاتها إلى عشرات الملايين في حين لم تصل مبيعات تلك الرواية إلّا إلى بضع مئات من النسخ في أثناء حياتها؟ أم أنها ستنظر إلى الأمر على إنه انتهاك لحقوقها فترد قائلة: «أتركوا رواياتي وشأنها أيها السادة!»، وماذا سيظن إج. جي. ويلز صاحب آلة الزمن بالأفلام الثلاثة (وبعد الأشرطة المشتقة) من قصته القصيرة التي ترجع إلى تسعينيات القرن التاسع عشر وتدور أحداثها حول السفر في داخل الزمن؟ فهل تراه يقول (لقد جاء المستقبل)، مندهشًا: «هذا ما لم أعنِهِ البتة!». و(الاقتباس) بكل بساطة يعني ما يحدث حين يعاد تقديم الأدب في تكنولوجيا غير تلك التكنولوجيا التي نشأ عنها (وهي عادةً الطباعة). الكلمة المفضلة غالبًا في هذه الأيام هي (إعداد) إذ يلاحظ العديد من القراء إعدادًا ناجحًا في تاريخ الأدب. وإذا ما رجعنا إلى الفصول الأُوَل من هذا الكتاب فيمكننا أن نجادل بأن الكتاب المقدس قد أعدّ إعدادًا ليواكب نظام النقل بالعربة التي يجرها الحصان في شارع المسرح الذي تعرض فيه مسرحيات الأسرار. وقد جُنّ جنون

دِكنْز عندما عرف أن ثمة دزينة من عمليات الإعداد المسرحي لروايته (أوليفر تويست) التي تعرض في وقت واحد وهي كلها تنافس روايته المطبوعة التي لم يحصل من منتجيها على فلس واحد. ولعل قراصنة المسرح كانوا يردون عليه بعبارة (حسبنا أننا (نُعد) روايتك يا سيد دِكنْز). كما أن الأوبرات العظيمة التي (أعدت) نصوصًا أدبية كلاسيكية للاستهلاك غير الأدبي، مثل نص ودنيزيتي (عروس لامو)، المعدة عن رواية بالعنوان نفسه للأديب سير وولتر سكوت، ونص فيردي (أوتيلو)، المعد عن مسرحية (عطيل) لوليم شكسبير.

وفي وسع المرء أن يسترسل في ضرب الأمثلة. لقد بدأ الإعداد بوصفه مهنة كبيرة عند مطلع القرن العشرين الذي شهد وصول أكثر آلات الإعداد والاقتباس وهي السينما التي كان يطلق عليها تعبير (الحلم الذي يرفس). لقد ابتلعت السينما وبصقت كميات كبيرة من المواد الأولية الأدبية لملايين رواد السينما الذين اهتمت بهم. لنأخذ مثالاً واحدًا على ذلك وهو ما حدث في العام 1897 حين قرر برام ستوكر المدير المسرحي للممثل الكبير هنري إرفنغ أن يكتب رواية رومانسية قوطية عن مصّاصي الدماء وترانسلفانيا. ولم يكن هذا قد زار من قبل المنطقة، بَيْدَ أنّه كان قد اطلع على بعض الكتب المثيرة للاهتمام عن هذا الموضوع. كان مصّاص الدماء معروفًا بما يكفي في الفُلكلور، وكانت الكتب الرومانسية القوطية متوفرة في السوق. ولم تنجح رواية ستوكر (دراكيولا) نجاحًا ساحقًا إلّا بعد أن

أعدت للسينما بعنوان (نوزفيراتو) في العام 1930. ومنذ تلك السنة صُنع أكثر من شريط سينمائي عن دراكولا (وكان أشهر ممثلي تلك السلسلة من الأفلام كل من بيلا لاكوزي وكريستوفر لي اللذين نجحا أيما نجاح في أداء دور الكونت مصّاص الدماء). وتحول اسم دراكولا إلى (علامة) بارزة، والرواية إلى جنس أدبي فريد. ولولا رواية ستوكر لما ظهر إلى الوجود مسلسل ستيفاني ماير (الشفق) ولا (يوميات مصّاص دماء) إلى الوجود. ويمكن للمرء أن يخلص إلى القول بأن الإعداد يمكن أن يقلل أحيانًا من شأن النص الأدبي الذي كان سببًا في ولادته (لكن هذا لا يعني أن رواية ستوكر قليلة الرواج في يومنا هذا)، ففي وسع قصة واحدة من قصص دراكولا أن تجد لها صناعة متعددة الجنسيات.

على وجه العموم، إن الإعداد الأدبي له ثلاثة دوافع وهي: استثمار شيء مفيد، بمعنى الحصول على ثروة مالية بالانضمام إلى الجانب الذي يُنتظر فوزه. إن دافع الربح وليس الإلهام الفني هو القوة المحركة وراء المسلسلات التلفازية، أو إذا ما عدنا قرنًا من الزمان إلى الوراء، فسنجد الدرامیین القراصنة الذين أعدوا رواية دِكنْز. أما الدافع الثاني فهو يتمثل في العثور على أسواق إعلامية أو جماهير جديدة من القراء واستغلالها. لقد ظن أنتوني ترولوب أنه يُبلي بلاءً حسنًا إذا ما باع عشرة آلاف نسخة من رواياته. وبعد أن أعدت رواياته للتلفاز، وصلت رواياته في المملكة المتحدة وحدها إلى جمهور يقدر بخمسة ملايين وأكثر. أما الكتاب الروائي المطبوع فقلما يصل إلى مثل هذا الرقم. كما أن

مبيعات كتب جي. كي. رولنغ تصل إلى ملايين القراء في حين أن أفلام (هاري بوتر) يشاهدها مئات الملايين. إن الإعداد يخلق فرصًا تصل إلى حدود السماء أمام الأدب.

أما الدافع الثالث فيتمثل في البحث عن، أو في تطوير ما هو مكنون أو مفقود في النص الأصلي. فرواية جيمز فينمور كوبر (آخر رجال الموهيكان) كانت رواية كلاسيكية أميركية منذ أن نشرت أول مرة في عام 1836. إلّا أن الفيلم العاشر الذي أعدّ عن الرواية في عام 1992 من بطولة دانييل داي لويس أكثر حساسية مما كانت تعنيه إبادة (أمة أميركية أصلية). فالرواية معقدة وغنية بإعدادها، فضلاً عن أنها أضافت بُعدًا حققه الفيلم (وهو فيلم ممتاز من هذه الناحية). ولهذا، فإن القارئ يرجع إلى الرواية لقراءتها قراءة ثاقبة.

لدينا مثال آخر وهو جَيْن أوْستِن، أكثر الروائيات الكلاسيكيات اللواتي أُعِدّت رواياتها في العصر الحديث. إنها مثال مفيد لنا لأن روايتها (مانسفيلد بارك)، مثلاً، تتركز في منزل ريفي رحب وفي مالكيه الارستقراطيين. المنزل نفسه يرمز إلى إنكلترا وديمومتها على مر الأجيال. لكن ما مصدر الأموال التي تدعم هذا العقار المترامي الأطراف؟ إن أوستن لا تفصح عن ذلك الشيء، ولكننا نشاهد مالك المنزل سير توماس برترام يسافر إلى جزر الهند الغربية لتصحيح الأوضاع في مزرعة الأسرة الخاصة بإنتاج السكر. وقد عمد الفيلم المأخوذ عن رواية أوستن وأخرجته باتريشيا روزيما إلى إيضاح احتمالٍ مفاده أن رفاهية أسرة

مانسفيلد بارك إنما نابعة أصلاً من العمال العبيد واستغلالهم. سبق أن قال الروائي الفرنسي بلزاك: «وراء كل ثروة عظيمة جريمة». وهكذا، فإن وراء مانسفليد بارك الأنيق والراقي و(الإنكليزي) أساسًا تكمن جريمة ضد الإنسانية. وهذا ما فعله فيلم روزيما تمامًا. إنها أطروحة مثيرة للنقاش والجدال إلّا أن الفيلم من جهة ثانية عقّد من استجاباتنا للرواية في شكلها الأصلي وعلى نحو إشراقي. (ما هذا الصوت الذي يتناهى إلى مسامعنا؟ إن الآنسة أوستن في دوامة داخل مثواها الأخير في كاتدرائية ونشستر).

لنتأمل مثالاً آخر من فانتازيات أوستن. ففي العام 2008 تجد البطلة الشابة في المسلسل التلفازي (تاهت في أوستن) نفسها وقد عادت إلى الوراء، إلى زمن رواية (كبرياء وهوى) لتنغمس في علاقة رومانسية ومضحكة بين أليزابِث ودارسي. وقد صورت هذه العلاقة بلمسات رقيقة، واثقة (تجعل المرء يعتقد أنها أبهجت أوستن) من أن كل من يشاهد المسلسل على دراية بالرواية.

اللعبة الأدبية في (تاهت في أوستن) جذبت مستخدمي الإنترنت. فالموقع الإلكتروني (جمهورية بيمبرلي)، مثلاً، يدعو عشاق أوستن إلى تقديم سرد بديل وملحق لرواياتهم المحبوبة، مثل (ماذا سيشبه زواج دارسي؟)، غير أن ما ينطوي عليه مسلسل (تاهت في أوستن) هو سؤال أكثر أهمية: بعد كل هذه القرون، ما مدى صلة الروايات بالحياة (خصوصًا الحياة العاطفية) التي نحياها اليوم؟ كما أن السؤال نفسه يؤشر ذلك التحول الذي

واجهت به إيما وودهاوس مشكلات (فتاة الوادي) الكاليفورنية الجنوبية في فيلم العام 1995 (Clueless). وتطرح الكوميديا سؤالاً هو (ما الشامل والسرمدي) في جَيْن أوْستِن؟

إن القضية الأساسية في عملية الإعداد الأدبي تتمثل في حقيقة مفادها إن كان الإعداد خدمة (وهو ما تؤكده كما أعتقد الأمثلة التي طرحتها سابقًا) أم أنه ضرر، أو إساءة تلحق بالنص موضع البحث. ففي عام 1939، أنتجت شركة صاموئيل غولدوين إعدادًا فيلميًا هوليووديًا نجح نجاحًا باهرًا عن رواية (مرتفعات ويذرنغ). وأدى دور هيثكليف الممثل المسرحي الكبير في ذلك الوقت لورنس أوليفيه الذي كان أداؤه أداءً كلاسيكيًا رائعًا. غير أن الفيلم اقتطع أجزاءً كثيرة من الرواية الأصلية وانتهى نهاية سعيدة. مما لا ريب فيه أن الفيلم دفع بالكثيرين إلى العودة إلى النص الروائي لاكتشاف حقيقة الوقائع، غير أن العدد الكبر من المشاهدين الذين لم ولن يطلعوا على الرواية سألوا أنفسهم: ألم يكن ما شاهدوه تقليلاً من شأن الأدب العظيم؟ وإساءة وضررًا له؟ ويخلص المرء إلى نتيجة مفادها أن (الأمانة) مضللة في الأدب، كما هي مُضلِّلة في حياتنا.

في العام نفسه، أي 1939، أنتجت شركة مترو غولدوين ماير بكثير من الدعاية والإعلان فيلم (ذهب مع الريح)، واصفة إياه بعبارة (ذهب مع الريح لملايين العشاق). وغالبًا ما أشارت استطلاعات الرأي إلى أنه أعظم فيلم على مر الأزمنة. هذا صحيح من الناحية التجارية، وما يزال صحيحًا، إذ كان

واحدًا من الأفلام التي حققت أكبر الإيرادات المالية. وكان يستند إلى رواية الكاتبة مرغريت ميتشل التي نشرتها قبل إنتاج الفيلم بثلاث سنوات، وهي الرواية الوحيدة التي ألفتها هذه المرأة المتميزة جدًا. ثمة قصة رومانسية وراء ذلك وهي أن ميتشل ولدت عام 1900 ونشأت في أطلانطا بولاية جورجيا وسط أسرة كانت تقطن هناك على مدى أجيال. ثمة مواطنون متقدمون في السن يعيشون في البلدة وكان في وسعهم أن يتذكروا أيام الحرب الأهلية التي خسرها الجنوب خسارة كارثية. وهناك أعداد غفيرة من أهل البلدة ممن في وسعهم تذكر حقبة (إعادة البناء) الكئيبة التي أعقبت الحرب.

كانت مرغريت صحافية شابة، وحدث أن أصيبت بكسر في كاحلها في أثناء العمل، وفي أثناء رقودها في الفراش راحت تؤلف (رواية عن الحرب الأهلية). وأحضر لها زوجها مواد البحث اللازمة، وتمكنت من صقل الرواية قبل أن تتمكن من الوقوف على قدميها مرة أخرى. وما إن تماثلت للشفاء حتى أودعت مخطوطة الرواية في خزانةٍ مدة ثلاث سنوات. وكان من شأن الرواية أن تبقى في مكانها لو لم تضطر ميشتل إلى إطلاع أحد الناشرين على أرجاء بلدتها في عام 1935. كان الناشر يبحث عن مادة جديدة للنشر، وحين أتت على ذكر روايتها على نحو عابر، أقنعها بأن تطلعه على المخطوطة التالفة، فقبل بها من فوره وروّج لها إعلانيًا على نحو منقطع النظير. وأصبحت من أكثر الكتب مبيعًا تحت شعار: «لا يمكن لمليون أميركي أن يكونوا على خطأ،

إقرأوا رواية ذهب مع الريح! » ولبثت الرواية على رأس قائمة الكتب الأكثر مبيعًا على مدى عامين وفازت بجائزة بولتيزر. وباعت ميتشل حقوق إنتاجها للسينما لشركة متروغولدوين ماير لقاء خمسين ألف دولار وجرى إعدادها للسينما باستخدام تقنية الألوان الزاهية الجديدة. وكان المعدّ هو ديفيد أو. سلزنيك، والبطلان هما فيفيان لي وكلارك غيبل.

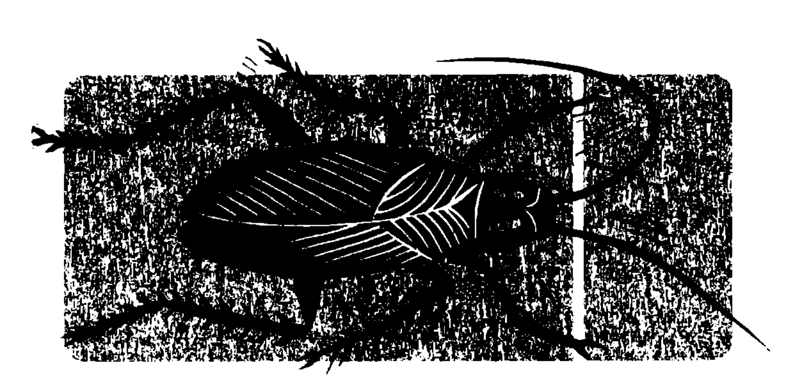
على الرغم من أن الرواية ظلت عملاً أدبيًا يحظى بشعبية كبيرة. ولا بد أن القارئ الواحد لرواية ميتشل يقابله مائة في الأقل ممن لا يعرفون سوى الفيلم عنها. هل كان الفيلم (صادقًا) في تصويره الرواية؟ لا، أبدًا. صحيح أن شركة الإنتاج احتفظت بالخطوط العامة لحبكة ميتشل إلّا أنها خففت من الإشارات إلى كوكلوكس كلان وحذفت مشهد اغتيال البطل رهيت بتلر رجلاً ملونًا تجرأ على إهانة شرف امرأة بيضاء. وهكذا حُذفت (حدة) رواية بالغة الحدة. وهذا أمر بالغ الأهمية في نظر أولئك الذين يحترمون الرواية المدهشة.

ثمة اعتراض يمكننا أن نسوقه على نحو مشروع ضد الإعداد، هو أن جَيْن أوْستِن، بخلاف العديد من الروائيين لم تصور قطّ بطلاتها أو أبطالها تصويرًا واضحًا. فكل ما نعرفه عن إيما وودهاوس، مثلاً، هو أنها ذات عينين بندقيتين. وهذا قرار فني اتخذته أوستن، قرار يساعد القراء على بناء الصورة الخاصة بهم. ولو أن شخصًا شاهد فليم إيما المنتَج عام 1969، فلربما سيفرض

وجه غوينيث بالترو نفسه على كل قراءة لاحقة متجددة للرواية. إنه وجه جميل جدًا، ولكن ليس هذا ما أرادته أوستن.

يقال إن الترجمة خيانة كما يقول المثل الإيطالي. فهل يتجاوز الإعداد الترجمة؟ وهل يشبه التحريف أو التشويه؟ أم هو تعزيز للنص الأصلي؟ أم تفسير يعزز من فهمنا للنص؟ أم هو دعوة للرجوع إلى ذلك النص وقراءته؟ قد يكون الإعداد كل هذه الأشياء أو واحدًا منها. إلّا أن الأمر المثير يتمثل في التساؤل عن النقطة التي سيتجه إليها الإعداد بكل ما فيه من تكنولوجيات مشاركة. فما الذي سيحدث، في الماضي غير البعيد جدًا، حين نتمكن بفضل التكنولوجيا الحديثة من دخول العالم الأدبي الحرفي الذي يهمنا، في أعضاء حواسنا (كالأنف والعينين والأذنين واليدين)، حين نمارسها ونريد تفعيلها؟ حين نقول حرفيًا (تاهت في أوستن) ليس بوصفنا مشاهدين فحسب، وإنما بوصفنا لاعبين؟ سيكون الأمر غاية في الإثارة. ولكن على الرغم من ذلك، يرتاب المرء إن كان ذلك سيكون مبعث سرور الآنسة أوستن.

الفصل الثالث والثلاثون



وجوديات عبثية

كَافكَا، وكَامُو، وبَيكيت، وپنتَر

لو أنك وضعتَ قائمةً بأشدّ الأسطر الاستهلالية قوةً في الأدب، فإن هذين السطرين سيحتلان مؤكدًا موقعهما بين قائمة أفضل عشرة أسطر:

> ((حين استيقظ جورج سامسا من نومه في صباح يوم من الأيام على أثر حلم مزعج، وجد نفسه وقد تحول في فراشه إلى حشرة عملاقة)).

هذا مقتطف من قصة (المسخ) لفرانتس كَافكَا (1883 – 1924). يحتمل أن كَافكَا لم يهتم كثيرًا إن كنا سنقرأ

هذه العبارة أو أي شيء آخر من تأليفه. فأصدر تعليماته إلى صديقه ومنفذ وصيته ماكس برود أن يحرق مخلفاته الأدبية (من غير أن تُقرأ) بعد وفاته، وتوفي في وقت سابق لأوانه في سن الأربعين، بسبب التدرن. غير أن برود يستحق الشكر والتقدير لأنه تحدى هذه التعليمات، وراح كَافكَا يكلمنا على الرغم من كَافكَا.

الوضع البشري من منظور كَافكَا يتجاوز ما هو مأساوي أو محبط. إنه وضع (عبثي). وأعتقد أن الجنس البشري برمته هو من نتاج يوم من أيام (الربّ السيئة). فحياتنا (بلا معنى). غير أن التناقض يكمن في ذلك اللا معنى الذي يسمح لنا بقراءة روايات كَافكَا مثل (المحاكمة)، التي تدور حول (إجراءات) قانونية لا تعمل أي إجراء، أو قصة مثل (المسخ) مهما كانت المعاني التي ترضينا. فعلى سبيل المثال، رأى نقاد الأدب في تحول جورج سامسا إلى صرصار رمزًا لمعاداة السامية، ونبوءة كالحة لإبادة عرق بشري يفترض أنه سامٍ. (كان كَافكَا يهوديًا وأكبر سنًا بقليل من أدولف هتلر). الأدباء غالبًا ما يرون أمثال هذه الأمور قبل أن يراها غيرهم من الناس. نشرت قصة (المسخ) في العام 1915 وكانت تنبئ بسقوط الإمبراطورية النمساوية – الهنغارية في 1918 بعد الحرب العالمية الأولى. كان كَافكَا ومواطنوه يعيشون في بوهيميا ويتركزون في مدينة براغ، وعاشوا في ظل تلك الإمبراطورية المترامية الأطراف. واستيقظوا في يوم من الأيام على حين غِرّة ليجدوا أن هوياتهم قد اختفت. وقرأ آخرون القصة في ضوء علاقة كَافكَا الإشكالية مع والده رجل الأعمال البليد الحسّ

والخشن الطباع، فكلما قدم كَافكَا عملاً من أعماله، كان الأب يعيده إليه من غير قراءة. كان الأب يحتقر ولده.

غير أن مثل هذه (المعاني) تتداعى وتسقط لأنه لم يعد هناك أي معنى كبير أو ضمني في عالم كَافكَا يستوجب الملاحظة. ومع هذا، فإن أدب العبث ما تزال أمامه مهمة، وهي أن الأدب، شأنه شأن أي شيء آخر، بلا معنى أو هدف. وقد عبّر تلميذ كَافكَا الكاتب المسرحي صاموئيل بَيكيت عن ذلك أبلغ تعبير حين قال: «ليس للكاتب ما يعبّر عنه، ولا الأداة التي يعبّر بها، ولا قدرته على التعبير، ولا الرغبة في التعبير، مع الالتزام في التعبير».

إذًا لنقرأ الفقرة الاستهلالية من آخر روايات كَافكَا، وأروعها (القلعة) مع الأخذ بنظر الاعتبار ما قاله بَيكيت آنفًا:

«كان الوقت متأخرًا من ذلك المساء حين وصل ك. كانت القرية راقدة تحت ثلج سميك، ولا أثر لهضبة القلعة، فالضباب والظلام يحيطان بها، وما من نقطة ضياء واهنة توحي بمكان القلعة الكبيرة. وقف ك وقتًا طويلاً على الجسر الخشبي الذي يؤدي من الطريق العام إلى القرية، وراح يحدق إلى أعلى نحو خواء ظاهري».

كل شيء يرتعش بلغز. فالحرف ك هو اسم، ولكنه ليس اسمًا (فهل هو كَافكَا؟) الوقت هو أول الليل، بل هو اللا وقت المنحصر بين النهار والليل. ك يقف على جسر، مُعلَقًا في الفضاء

بين العالم الخارجي والقرية. الظلام والظلمة والثلج كلها تخيم على القلعة. هل ثمة شيء أمامك حقًا سوى (الخواء)؟ لا نعرف من أين جاء، ولا سبب مجيئه. ولم يصل إلى القلعة. كما أنه غير متأكد إن كانت قائمة هناك حقًا. لكنها قائمة حيث سيذهب.

عاش كَافكَا، الذي يكتب مؤلفاته باللغة الألمانية، حياته الأدبية من غير شهرة. وراح يشتغل بالقدر الذي تسمح له به حالته الصحية الرقيقة في مكتب تأمين في مسقط رأسه ببراغ. (وكان موظفًا جيدًا بحسب ما تردد عنه). عكف على دراسة القانون بّيْدَ أنّه كان بيروقراطيًا بحكم المهنة. علاقاته بالنساء يكتنفها العذاب مثلما كانت كذلك علاقته بأسرته. ووافته المنية قبل أن تتفتح عبقريته. وظل عقودًا من الزمن بعد وفاته لا يشكل أكثر من هامش غامض ومغمور في تاريخ أدب اللغة الألمانية.

ولم تبدأ ترجمات أعماله، التي كانت (القلعة) أولها، بالظهور باللغة الإنكليزية إلّا في ثلاثينيات القرن العشرين بعد وفاته بمدة من الزمن. وقد ألهمت كتاباته بعض الأدباء، إلّا أنها أربكت معظم القراء. وبعد الحرب العالمية الثانية، بُعث إلى الحياة بوصفه قوة أدبية رئيسة في باريس وليس في براغ أو لندن أو نيويورك.

لقد عُدّ كَافكَا شخصية أبوية في عالم فرنسا (الوجودي) في أربعينيات القرن العشرين. وكانت تلك الفلسفة هي التي أطلقت شرارة (ثورة كَافكَا) في ستينيات القرن العشرين حين اكتشف كل فرد أن العالم إما أن يكون على نمط عالم أورويل

أو كَافكَا أو كليهما. ولم يعد كَافكَا مثيرًا للارتباك كما أوضح، فقد آن أوانه.

أما فرضية ألبير كَامُوُ في أكثر مقالاته شهرة (أسطورة سيزيف) فتتمثل في أن (ثمة مشكلة فلسفية خطيرة واحدة ألَا وهي الانتحار)، وهذه الفرضية تُردّد صدى قول كَافكَا المأثور والسوداوي: «إن أول علامة من علامات بَدء الفهم هي الرغبة في الموت». ولِمَ لا إن كانت الحياة بلا معنى ولا هدف؟ إن مقالة كَامُوُ تصور الوضع البشري في شخص سيزيف الأسطوري الذي حُكم عليه بأن يدفع صخرة إلى أعلى جبل ولكنها تتدحرج مجددًا إلى أسفل. لا معنى، وليس هنالك من رد فعل محتمل أمام القدر السيزيفي للإنسان إلّا بالانتحار أو التمرد. وقد علق كَامُوُ بملاحظة طويلة قال فيها: «الأمل والبعث في مؤلفات فرانتس كَافكَا»، أرفقها بمقالته عن سيزيف ومحتفيًا فيها بالكاتب الذي كان يدين له بتأثيره فيه.

إن تأثير كَافكَا واضح في رائعة كَامُوُ الروائية (الغريب) التي كتبها ونشرها تحت رقابة الاحتلال النازي. الحدث يدور في الجزائر التي كانت اسميًا جزءًا من فرنسا الكبرى. يستهل كامو السرد استهلالًا كئيبًا: «توفيت أمي اليوم. أو ربما بالأمس، فأنا لست متأكدًا». كما لا يهتم البطل الجزائري الفرنسي ميرسو. فهو لا يهتم بأي شيء. ويقرّ بأنه: «فقد القدرة على الإحساس بمشاعره». ومن غير سبب واضح، يطلق النار على عربي. وتفسيره الوحيد في ذلك، أنه ليس مهتمًا بتقديم تفسيرات حتى

لو كانت من أجل إنقاذ حياته، بل إن الطقس كان حارًا جدًا في ذلك اليوم. ويسير نحو المقصلة من دون أن يُظهر أي اهتمام، بل يأمل في أن يهتف له الناس الذين يشاهدون إعدامه.

وكان رفيق كَامُوُ في الفلسفة، جان بول سارتر، هو الذي أدرك إدراكًا شديد الوضوح الأشياء القاسية التي فعلها كَافكَا بكتاب قواعد الرواية. وكما كتب سارتر عرضًا في روايته (الغثيان) 1938، فإن الرواية تفترض أن تكون ذات معنى، وأن تعيَ وعيًا شاملًا أن الحياة بلا معنى. وهذا (المقصد السيئ) هو (قوتها السحرية). وقال سارتر: «إن الروايات آلات تخبئ معنى زائفًا في العالم»، إنها ضرورية ولكنها غير نزيهة. فما الذي نملكه في الحياة غير (المعاني الزائفة) التي نخترعها؟

لقد استغرق العبث وقتًا طويلًا ليتغلغل في العالم الإنكلو - ساكسوني / الأميركي. وحدثت لحظة التغلغل في آب 1955 حين عرضت مسرحية صاموئيل بَيكيت (في انتظار غودو) باللغة الإنكليزية في مسرح أحد النوادي بمدينة لندن. كان بَيكيت مواطنًا إيرلنديًا، يقيم منذ زمن طويل في فرنسا، ويتقن لغتين وغارقًا في الفلسفة الوجودية التي هيمنت على الحياة الثقافية في حقبة ما بعد الحرب العالمية.

تبدأ مسرحية (في انتظار غودو) بمشهد مُتشَردَيْن هما اسراغون وفلاديمير على ناحية طريق. ولا نعرف من هما ولا أين هما، بل نراهما يتكلمان كلامًا متواصلًا طوال المسرحية من دون أن (يحدث) أي شيء. ولكن كما يتضح، فإن المُتشَردَيْن يفعلان

حقًا شيئًا ما حين لا يقومان بأي شيء، إنهما ينتظران شخصًا غامضًا، أو كيانًا يدعى (غودو). أهو (الربّ)؟ وعند نهاية المسرحية يصل غلام إلى خشبة المسرح ليخبر هاتين الشخصيتين بأن غودو لن يأتي اليوم، فيسأل استراغون رفيقه فلاديمير إن كان في وسعهما الانصراف، فيرد عليه فلاديمير قائلاً (نعم، لنذهب). غير أن التوجيه المسرحي الأخير هو (لا يتحركان).

تستحيل المبالغة في أثر (في انتظار غودو) في المسرح والثقافة الإنكليزية في أواسط خمسينيات القرن العشرين. وكان تأثيرها على أشده في ممثل واحد أدى دوره في المسرحية في مسرح الذخائر (الريبروتوري) الإقليمي. فقد انتقل هارولد بنتر من تمثيل مسرحية بَيكيت إلى التأليف، تلميذاً معترفًا به. وكما هو شأن بَيكيت، فقد واصل نهجه حتى فاز بجائزة نوبل.

كانت مسرحية بِنتَر المفاجئة هي (الوكيل) 1960، وتدور أحداثها في نُزُل رديء السمعة وفيه ثلاث شخصيات رئيسة: شقيقان ورجل غريب هو متشرد يدعى ماك ديفز. أحد الشقيقين، هو أستون، تعرض دماغه إلى التلف بسبب (علاج) بالرجات الكهربائية. أرادت هذه المجموعة الصغيرة أن تفعل شيئًا ما، تشييد سقيفة في الحديقة وإجراء بعض الإصلاحات والترميمات العشوائية في النُزُل. إلّا أنهم لا يفعلون شيئًا سوى الخصام والشجار. فهذا ماك يريد دومًا الحصول على وثائقه من مكتب حكومي قريب. غير أنه لا يحصل عليها قطّ. ولا يواصل أحد من النزلاء العمل على وفق الخطة التي وضعوها، شأنهم في ذلك

شأن استراغون وفلاديمير اللذين لا يؤديان أي عمل باستثناء السير على امتداد طريقهما. الحوار في مسرحية (الوكيل) يذكرنا ببَيكيت، ولكن پنتَر يستخدم الصمت استخداماً فريدًا. فلحظات الصمت في الحوار تعزز حالة من الانزعاج والخطر، وهكذا يبدو پنتَر وهو يترك كل شيء معلقًا.

أما أقل الكتّاب المسرحيين فهو توم ستوبارد الذي استجاب استجابة إبداعية وبألعاب نارية تنم عن براعة كوميدية. كانت أول مسرحية رئيسة من تأليف ستوبارد هي (روزنكراتس وغيلدنسترن ميتان) 1967، يدور الحدث بحوار بالغ الذكاء حول شخصيتين من شخصيات مسرحية (هاملت) وهما لا يتحركان من مكانيهما، شأنهما في ذلك أيضًا شأن استراغون وفلاديمير. بل هما لا يتمكنان من الحركة. كل ما هنالك هو أنهما شخصيتان ثانويتان، وكل ما يؤديانه هو الثرثرة المتواصلة.

إن حالة الهزل في المسرحية، وفي أعمال ستوبارد اللاحقة تذكرنا أحيانًا بالأديب المسرحي الإيطالي العظيم لويجي بيرانديلو مؤلف المسرحية الشهيرة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) 1921. الدراما الهازلة والألعاب الذهنية هي عند ستوبارد روايات على حد تعبير سارتر الذي قال إنها: «آلات تخبئ معنى مزيفًا في العالم». لكن في حالة ستوبارد، نجدها تشكل حالة عظيمة من الهزل، لا تثير الغثيان أو الانزعاج. للعبث جانب هزلي.

الأدب دائمًا، وفي كل مكان متشعب، ولا يمكن لوعاء واحد أن يحتوي على كل شيء. صحيح أن مسرح العبث ثوري

غير أنه طليعي (قاطع)، وقد هيمن على أوروبا في ظروف خاصّة حيث لا يوجد سوى عدد قليل من الأدباء والنظارة، وهناك أيضًا أسلوب جيد يتجاوز الواقعية في الدراما البريطانية التي لا تتصف بالعبث وإنما بالغضب وكانت منذ البداية تجذب أعدادًا غفيرة من رواد المسرح، وخاصة الشباب. وكانت المسرحية التي بدأت بهذه الموجة الجديدة في المسرح البريطاني هي (أنظر وراءك بغضب) للكاتب المسرحي جون أوزبورن، وعرضت على المسرح أول مرة في عام 1956، وهو العام الذي أعقب تمثيل مسرحية (في انتظار غودو)، ولكنها قاربت الجمهور المسرحي من زاوية أخرى.

إن جيمي بورتر بطل أوزبـورن ليس شخصية سيزيفية ولكنه (شاب غاضب)، كما هو حال أوزبورن ورفاقه الذين أطبق عليهم تعبير (الشباب الغاضب)، يتمرد على بريطانيا في عقد الخمسينيات من القرن العشرين، راميًا الحجر بدلاً من أن يدفعها. كانت لحظة في تاريخ بريطانيا أخذت فيها الأشياء بالتداعي والسقوط والتفكك. فالإمبراطورية البريطانية تعاني سكرات الموت، وكانت الحرب الاستعمارية على مصر بخصوص قناة السويس آخر اللحظات المهينة في بريطانيا. وكان النظام الطبقي البريطاني يدًا ميتة تخنق حيوية الأمة، أو هذا ما تؤكده مسرحية أوزبورن، أما الملَكِيّة فكانت سنًا ذهبية في فك متعفن على حد تعبير إحدى شخصياته.

يقطن جيمي، في المسرحية، في غرفة عليّة برفقة أليسون وهي ابنة كولونيل (عقيد) عمل بوظيفة مدير كولونيالي (استعماري) قبل أن تنال الهند استقلالها في العام 1947. يجسد جيم الغضب بعينه. فهو حاصل على تعليم جامعي ولكنه يعمل في مؤسسة غير عصرية (ليست مؤسسة أوكسبريج)، ويعزز أسلوب حياة الطبقة العاملة غير أنه ليس بالسياسي، ويطلق غضبه على أليسون التي يهواها حبًا بها ويمقتها بسبب جذورها الطبقية. إننا نشعر أن غضب جيمي - الذي يعبر عنه في نوبات عنيفة - يمثل وقود الثورة الخام، ولكن ما نمط هذه الثورة؟ وصف الناقد المسرحي كينيث تينان مسرحية (أنظر وراءك بغضب) بـ (معجزة صغيرة) تقدم (شباب ما بعد الحرب كما هو). ومهدت الطريق أمام ثورة الشباب (بضمنها الجنس والمخدِّرات والروك آند رول) إبّان عقد الستينيات من القرن العشرين.

غير أن مفهوم العبث لم يترسخ في الولايات المتحدة الأميركية على الرغم من شيوع الغضب على خشبة المسرح. فكتّاب المسرح مثل آرثر ميلر اقتفوا أثر هنريك أبسن وانتقدوا في مسرحياتهم مثل (موت بائع جوال) 1949، الزيف الكامن في قلب حياة الطبقة الوسطى في ظل النظام الرأسمالي. كما إن تينيسي وليامز وإدوارد أولبي سَخِرَا من الزواج في مسرحيتين هما (عربة اسمها الرغبة) 1947، و(من يخاف فِرجِيْنيَا وُولْف؟) 1962، أما الأديب المسرحي الأميركي (التعبيري) يوجين أونيل، فقد ترك مسرحيته (رحلة النهار الطويل في الليل) كي تقدم على

خشبة المسرح بعد وفاته (وقد قدمت على المسرح أول مرة في العام 1956). وهي تصور لنا أسرة بوصفها نمطًا مختلفًا من الجحيم. يمكننا القول بأن المسرح الأميركي وجد طريقه الخاص به ليعبّر عن (غياب المعنى).

ثمة أشياء لا تُعد ولا تُحصى تثير الدهشة في أدب القرن العشرين ولكن ليس أقلها هو ذلك الموظف الكتابي الضئيل الشأن الذي يؤلف أعماله في منطقة أوروبية معزولة ولا رغبة لديه في أن يقرأ الآخرون مؤلفاته، في أن يبرز بعد وفاته بوقت طويل بوصفه واحدًا من عمالقة الأدب العالمي. إن من شأن كَافكَا أن يغض البصر عن اهتمامنا المدهش، ولا يلتفت إلينا وإنما يحتقرنا لذلك الاهتمام.

الفصل الرابع والثلاثون



شعر التفكيك

لُوْيَل، وپلاث، ولاركِن، وهيُوز

في صباح باكر من صباحات شهر تشرين الأول 1800، ذهب الشاعر وليم وُردزوِث للتنزه سيرًا على قدميه إلى الأراضي السبخة والهضاب في منطقة البحيرات التي كان يعشقها. كانت الليلة السابقة على ذلك الصباح قد شهدت زوابع وأمطارًا غزيرة، أما الآن فقد صحا الجو وأشرقت الشمس. يوم جديد وقرن جديد. كان وليم وهو في سن الثلاثين في ريعان الشباب. ولبهجته الغامرة رأى أرنبًا وحشيّاً يركض ويرشق رشات لامعة تشبه قوس قزح من ماء البرك بين العشب الذي لم يرتعش بَعدُ في فصل الشتاء. وتناهى إلى مسامعه شَدوُ قُبّرة غير مرئية،

فساوره إحساس بالاندماج لما هَوِيَتْ نفسه أن تسميه (بهجة). كان سعيدًا سعادة (صبي).

أن يكون المرء حيًا ومفعمًا بالنشاط أمر جيد، ولكن وُردزوِث، وهو ما كان يحدث له غالبًا، سرعان ما غرق في كآبة كان يطلق عليها (حزن كئيب). ما الذي تسبب في تغيير حاله ومزاجه؟ لقد بدأ يفكر في شعراء جيله والنهايات الحزينة التي انتهوا إليها. ولهذا قال متأملاً:

نحن الشعراء
نبدأ سعادتنا في شبابنا
ثم يأتي في النهاية القنوط والجنون

كان قد تذكر صديقه الودود كولرج (المدمن على تعاطي المخدِّرات والعاجز على الرغم من كل عبقريته على إنهاء قصيدة تتألف من أبيات قليلة). وكان توماس تشاترتون المراهق الموهوب موهبة استثنائية قد انتحر بعد أن عثر عليه وهو يُزوِّر القصائد ويكتبها باسم غيره. أما روبرت بيرنز فقد أسرف في الشّراب حتى شارف على الموت. أهذا هو القدر المظلم الذي ينتظر كلّ الشعراء، والثمن الذي يتعين عليهم دفعه لقاء عبقريتهم؟

تمضي قصيدة وُردزوِث لتطرح سؤالاً مركزيًا في الشعر: هل يتخيل الشعراء ويكتبون القصائد العصماء وهم في (بهجة) وهدوء أم في يأس، بل في جنون أيضًا؟

ليس سهلاً التوصل إلى إجابة سريعة وبسيطة لأن ذلك يعتمد على ما تنظر إليه. إن أكثر القصائد المقروءة في عصرنا، مثلاً، هي تلك القصيدة التي أصبحت النشيد الوطني لخمسمائة مليون مواطن في الاتحاد الأوربي، شيلر في قصيدة (غنائية إلى البهجة)، وبيتهوفن (في الحركة الرابعة من سيمفونيته التاسعة). وهذه ترجمتها:

آه! أيها الأصدقاء، كفوا عن هذه الأصوات!
ودعونا نغنِّ أغنيات أكثر مرحًا
مفعمة بالبهجة!
البهجة والشرارة الإلهية اللامعة،
ابنة الفردوس،
ملهمين بالنار ونطرق
ملاذك.
طاقتك السحرية توحد مجددًا
كل ما مزّقته العادات،
كلّ الرجال إخوان
تحت رفيف جناحيك الرقيقيْن.

إن من هو أقل بهجة منّا قد يميل إلى الاعتقاد بأن أعظم الشعر لا ينبع من المعنويات العالية بل من الحزن والانقباض. فكّرْ، على سبيل المقارنة، بشخصية الشاعر في قصيدة تي. إس. إليوت (الأرض اليباب). (الفصل الثامن والعشرون). فهذا

تيريزياس متفرج يتفرج على الحياة، قُدِّر له ألّا يموت وإنما يتقدم في السن إلى ما لا نهاية. تغلّب على الجنس (فهو ذكر وأنثى في الوقت نفسه). ورأى كل شيء، بكل ما فيه من وحشة وكآبة، وقُدِّر له أن يراه مرات ومرات. ليس من بهجة كثيرة في صورة الشاعر التي يرسمها لنا إليوت. مضمون الكلام هو: هذه هي الحياة. لكن في حين لا يستطيع معظم الناس (وهو ما ذكره إليوت في قصيدة أخرى) تحمل الواقع كثيرًا، فإن مهمة الشعراء تتمثل في مواجهته.

أعتقد عالم النفس التحليلي سيغموند فرويد أن الفن العظيم نتاج الاضطراب العصبي وليس الحالة (السوية) العقلية والنفسية (هذا إن كان لمثل هذه الحالة أي وجود). ويمكن مقارنة هذا الفن بالصرير المزعج داخل قشرة المحار الذي ينتج اللؤلؤة. وقد ألهم هذا الإيمان عديد الشعراء في النصف الأخير من القرن المنصرم للبحث، وليس للهرب، مما أسماه وُردزوِث (القنوط والجنون)، والحفر في طبقات اللؤلؤة للعثور على ذرة الصرير الإبداعي في المركز.

إن هؤلاء الباحثين عن التفكيك (التنظيم) على حد تعبير الروائي إف. سكوت فيتزجيرالد، تجاوزوا تجاوزًا واعيًا ما وضعه إليوت بوصفه قاعدة ذهبية للشعر: «كلما كان الفنان أكثر اكتمالاً، ازداد الانفصال واكتمل داخله الإنسان الذي يعاني ويتعذب والعقل الذي يبدع». إن التمرد هو المرشح الذي ينبغي للشعراء يمروا فيه. هذا ما كان يؤمن به مؤلف (الأرض اليباب). يُذكَر

أن الشاعر دبليو. بي. ييتس قدم وصفة مماثلة تقريبًا فحواها أن الشاعر ينبغي عليه أن يكتب من وراء قناع أو شخصية مفترضة، ويتعين عليه أن يبتعد عنها، أو أن يُصبح، ما يوصف باللغة اللاتينية، (الذات الأخرى). فأكبر الأخطاء الفادحة في الشعر (خصوصًا الشعر الحديث) إنما هو الافتراض بأن المتكلم هو الشاعر. وهذا هو أكبر الأخطاء الشائعة أيضًا.

إن تعبير الرجل (الذي يعاني) أو المرأة (التي تعاني)، بمعنى ذات الشاعر نفسه - هو عمدًا موضوع جهابذة التفكيك الذين برزوا في أواخر القرن العشرين. فهذا شعر بلا شخصية مفترضة. كان روبرت لُوْيَل (1917 - 1977)، رائدًا معترفًا به في هذا الميدان المثير والجديد والخطر. فإحدى أفضل قصائده هي قصيدة (يقظة في الزرقة) التي تسجل لنا بداية يومه (ليس يوم تيريزياس أو شخصية مفترضة وإنما يوم روبـرت تريل سبنس لُوْيَل) وهو في ردهة مغلقة في مصحة للأمراض العقلية في نيو إنكلاند. تبدأ القصيدة بممرض ليلي هو طالب في جامعة بوسطن. وكان منهمكًا في دراسة أحد كتبه المنهجية، وها هو الآن يقوم بجولته في الردهة قبل أن ينصرف. كان يقرأ ناعسًا كتاب (معنى المعنى) للناقد آي. أي. ريتشاردز، وهو الناقد الذي واجه التجرد التام في الشعر مثل إليوت. هذه المعلومة مفارقة لأن لُوْيَل في هذه القصيدة غير متجرد وشخصي قدر استطاعته. فهو الحاضر في المستشفى، وهو في حالة يقظة، يشاهد انبلاج الصباح من وراء النوافذ الزرق، نوافذ مزججة باللون الأزرق

لإبعاد أشعة الشمس ومحكمة للحيلولة دون أن يُقدم المرضى على تحطيمها والإضرار بأنفسهم. ينظر لُوْيَل من حول الردهة إلى زملائه المرضى. ثم تُختتم القصيدة بالبيتين:

مقيمون كلنا في هذا المكان
كل واحد يمسك شفرة مغلقة.

الشفرات مغلقة لأن ما من مريض يمكن التأكد من أنه لن يقتل نفسه بشفرة مفتوحة.

قصيدة أخرى من قصائد لُوْيَل عنوانها ببساطة (رجل وزوجة). لقد كان لُوْيَل وسيمًا بهي الطلعة، ومضطربًا، تزوج ثلاث مرات، إلّا أنها زيجات تفككت وانهارت على نحو فظيع. تبدأ القصيدة بالرجل والمرأة المتزوجين وهما يرقدان في السرير وقت الصباح، تغمرهما الشمس بنورها الأحمر الساطع. الهدوء يشملهما لأنهما تناولا مهدئات من نوع (ميلتاون). ندرك أنهما ليسا زوجين سعيدين استمتعا معًا بليلة رومانسية، بل هما رجل وزوجة يوشكان على أن يفترقا فراقًا مؤلمًا. اللون الأحمر هنا هو لون الغضب والعنف والكراهية. والمهدئ هو العَقَّار الوحيد الذي يبقيهما معًا.

كان لُوْيَل يلقي محاضرات في موضوع الكتابة الإبداعية الإلهامية في جامعة بوسطن، التي كان يدرس فيها الممرض الليلي في قصيدة (يقظة في الزرقة). وكانت إحدى أكثر طالباته تميزًا الشاعرة سلفيا پلاث (1932 – 1963) التي استمدت شِعرها،

وخاصة مجموعة القصائد الاستثنائية التي نظمتها في المدة الزمنية التي أعقبت انفصالها المدمِّر عن زوجها وقبل انتحارها، من أفكار لُوْيَل عمّا أسمّاه (دراسات حياتية) واستثمرتها إلى حدود تجاوزت حدوده. ومن قصائدها النموذجية (ليدي لعازر) التي نظمتها في أشهرها الأخيرة. تبدأ القصيدة بهذه الأبيات الاستهلالية:

لقد فعلتُها مجددًا.
سنة واحدة من كل عشر سنوات
أتمكّن من ذلك

في القصيدة إشارة إلى محاولة الانتحار. أما لعازر في الكتاب المقدس فهو الرجل الذي أتى به عيسى المسيح من بين الموتى. كانت پلاث في الثلاثين حين نظمت القصيدة. وحاولت، على حد قولها، الانتحار ثلاث مرات. وكانت المحاولة الرابعة هي الناجحة. والقصيدة دراسة عن (الموت) أكثر مما هي عن (الحياة) ونشرت بعد وفاتها. وتستحيل قراءتها من غير أن يقشعر البدن.

كانت پلاث أميركية عاشت ومارست الكتابة في بريطانيا على إثر زواجها بالشاعر تِيد هيُوز. ولهذا يدعي البلدان نسبتها إليهما، فالموروث الشعري الإنكليزي - بَدءًا بتيسون ومرورًا بهاردي - غالبًا ما تشوبه مسحة من الحزن، وهو حزن أرق من المبالغة فيه التي نشهدها في أعمال لُوْيَل وپلاث (جنون وُردزوِث) وينسجم مع ما أسمّاه وُردزوِث (القنوط). أما شاعر البلاط المفعم بالقنوط الشعري الحديث فهو، باتفاق الآراء

جميعًا، فيليب لاركِن (1922 - 1985) الذي يعبر عن اكتئابه الإنكليزي في قصيدة (دوكري وولده)، القصيدة السردية. فهذا لاركِن يعود إلى كلية أوسكفورد وهو في أواسط عمره، ليخبره أحدهم عن أحد مجايليه وهو دوكري الذي يتلقى ولده علومه الدراسية هناك. لاركِن لم يتزوج قطّ ولم يكن له أطفال. وتنتهي القصيدة بتأمل في لا معنى الحياة. ففي البدء ضجرٌ وسأمٌ، ثم خوف ومهما تفعل فالحياة تسير سيرها. وتموت من دون أدنى فكرة عمّا هي.

إن (تفكيك) لاركِن ينحو منحى يتضح معه ارتباطه بالشاعر. وقبل وفاته بزمن طويل توقف عن نظم الشعر تمامًا، وهو أمر محزن للملايين المعجبين به. وحين سئل عن السبب الذي حدا به إلى التخلي عن نظم الشعر أجاب: «أنا لم أتخلَّ الشعر، وإنما هو الذي تخلى عني». لنقل إنّه كان انتحار الروح الإبداعية.

لنعد إلى وُردزوِث. في نهاية قصيدته يستنتج الشاعر أن ما يحتاج إليه الشاعر قبل كل شيء إنما هو (القوة)، التي يسميها (عزم واستقلال). فهناك على الدوام تلك المسحة التي يشوبها التحدي (سوف أعيش) في الشعر البريطاني والأميركي، فالأدباء لن يستسلموا على الرغم من أنهم يعلمون أن الأسوأ قادم. وعلى حد تعبير ديلان توماس، يرفضون «الاستسلام برقة لتلك الليلة الجميلة»، ولكنهم عازمون على القتال في كل بوصة من أرضهم.

أما الشاعر القادم من يروكشاير وهو هيُوز (1930 - 1998) فهو أصلب شعراء هذه المدرسة الحديثة، فهو يوافق على أن

«روح الشعر الداخلية...تكمن في الأعماق، في كل قضية مدونة، وهي صوت الألم». غير أنه اعتقد بأن ذلك الصوت لا ينبغي أن يكون صوت الاستسلام، أو الخنوع، أو المبالغة في الاهتمام بذلك الألم. وعبّر هيُوز عن هذه الفلسفة تعبيرًا حيًا في مجموعته (الغراب). فالغراب طائر وحشي غير محبوب (فهو ليس بالقُبَّرة ولا بالعندليب أو السُّمْنة)، وهي الطيور التي ألهمت كلاً من كِيتس وشيلي وهاردي ووُردزورث. الغراب نوع من النسور البريطانية، يقتات على الجيف والمواد الفاسدة غير أنه مفعم بالنشاط وعدائي. (وفي بريطانيا تشاهد هذه الطيور عمومًا وهي تلتقط طعامها من وسط النفايات المرمية على الطرقات الخارجية الهادرة الصاخبة بضجيج المركبات). ولهذا فقد يؤيد المرء فرص الحياة المتوفرة أمام الغراب مقارنة بفرص القُبَّرة.

ثمة جمهرة غفيرة من الشعراء الذين يمكننا أن نضرب بهم الأمثال في مناقشتنا موضوع (صوت الألم) وكيف ينبغي للشعر أن يستخدمه. فعلى سبيل المثال، هنالك جون بيريمان وآن سكستون وهما صديق وتلميذة لُوْيَل على التوالي انتحرا ونظما شعرًا يوحي، بل ينبئ بما سوف يُقدِمَان عليه. وهناك أيضًا توم غان، الذي نَهَجَ نَهْجَ هيُوز، الذي يشكر في إحدى قصائده كل الرجال القساة القلوب في التاريخ بَدءًا بالإسكندر الكبير وانتهاءً بالجنود والرياضيين وحتى أطفال العنف الذين كان ستيفن سبندر يتجنبهم في صغره، وهو ما أوضحه في قصيدته (أبعدني أبواي عن أطفال العنف). إلّا أن قصيدة غان برمتها – وقد يقول قائل

كل قصائده - هي رفض للسلبية وما يظنه الروح الانهزامية في أعمال فيليب لاركِن مثلاً. أما لاركِن نفسه فقد رأى هيُوز وغان متبجحين ولا يمكن أن يتصفا بالعنف. وكان يحتقرهما في رسائله الخاصة وأحاديثه. واطلق على هيُوز لقب (عملاق لا يصدق) و(تِد العملاق) ونظم باروديات هازلة تسخر من شعره. ولكن منذ وفاة لاركِن وهيُوز، ظهرت كتابات توضح بأن كل واحد منهما قرأ شعر الآخر، واستخدمه أحيانًا استخدامًا مبدعًا. إذًا، في الشعر ثمة ما يسميه الفلاسفة (ديالكتِك)، بمعنى صِدَام ومواجهة بين قوى متعارضة، وهما مدرستان تؤمن كل واحدة منها بمجموعة مختلفة من المعتقدات. فمن جهة أولى، هناك أولئك الذين أطلقت عليهم: جهابذة التفكيك، أدباء من مثل لُوْيَل وپلاث ولاركِن، الذين يحفرون عميقًا في نفوسهم ليفجروا الألم الداخلي. أما في الجهة الثانية، فهنالك أولئك الذين يعتقدون بأن الفعل والاشتباك مع العالم الخارجي في شأن ما أسماه غان (قواعد الاشتباك) هما الطريق الصحيح والملائم. ثمة شعر قوي وقاسٍ يمكن العثور عليه لدى كل جهة من هاتين الجهتين، ولكن ينبغي القول أن ثمة بهجة ضئيلة وسط جهابذة التفكيك.

الفصل الخامس والثلاثون



ثقابات ملونة

الأدب والعرق

العِرق موضوع يزيد من حدة الانفعال. وكذلك الأمر في الأدب وفي المناقشات الأدبية. فهو شيء ما يأخذنا إلى مناطق لا تبعث على الارتياح، هل وصْفُ شكسبير لشايلوك مناهضٌ للسامية؟ إنه في أعماقه كان متعاطفاً مع ضحية من ضحايا الهوى العرقي؟ ومن يعتقد بقضية تعاطفه يقتبسون هذه الأسطر:

«أنا يهودي، أفلا أملك عينين يهوديتين، ويدين يهوديتين، وأعضاء وأبعاد وحواس وعواطف ومشاعر يهودية؟ أكلت من الطعام نفسه، ولحق بي الأذى من الأسلحة نفسها، وأُصابُ بالأمراض نفسها، وأُعالجُ بالوسائل

> نفسها، وأتدفأ وأبرد في الشتاء ذاته وفي الصيف ذاته، شأني في ذلك شأن النصراني؟ أفلا ننزف دماً إذا ما ركزتم علينا؟)).

أما الذين يعتقدون أن مسرحية (تاجر البندقية) مناهضة للسامية في جوهرها، فإنهم يشيرون إلى حقيقة مفادها أن نصف أملاك شايلوك باتت مهددة بالمصادرة، وأن ابنته زُوّجت إلى نصراني، وأن شايلوك أرغم تحت طائلة العقوبات على خسارة كل أملاكه ليتحول إلى النصرانية. إن صورة يهودي البندقية وسكّينه في يده ليغرزها في قلب نصراني ويحصل بذلك على (رطله من اللحم) ترجح كفة الميزان نحو مناهضة الاعتذار، لم يكن منحازًا أكثر من انحياز معظم الناس في عصره وربما أقل من انحياز الكثيرين أيضًا، هذا صحيح، ولكنه صعب الإدراك.

أما فيغن بطل دِكنْز في (أوليفر تويست) فيظهر مؤلفه وهو يخضع لنماذج عنصرية قبيحة ومبتذلة، وما من دفاع يصمد هنا عن ذلك. وفي وقت متأخر من حياته، ندم على فيغن وأجرى تعديلات حين أعيدت طباعة الرواية. كما أجرى تعديلات بتقديم شخصية يهودية ملائكية في إحدى رواياته الأخيرة، هي شخصية ريّا في رواية (صديقنا المشترك). ومع هذا، يبقى فيغن في نظر العديد من القراء شخصية يتعذر الصفح عنها، حتى في الأفلام السينمائية المعتدلة والموسيقية المقتبسة، مثل (أوليفر).

في السنوات القليلة الماضية وقعت ضجة غاضبة بشأن رأس شاعر مُتوفًّى هو تي. إس. إليوت، كان سببها كتاب مثير للجدل من تأليف الناقد (والمحامي) أنتوني يوليوس الذي استخدم شواهد عن ملاحظات سبق أن ذكرها إليوت في محاضرات قديمة (ثم جمعها) وأبيات من قصائد ليجادل في أن الشاعر كان مناهضًا للسامية. وأشار عدد من النقاد والمعلقين الموضوعيين إلى أن الشواهد ليس فيها حجة دامغة أو نتيجة حاسمة. ومثلما حظي إليوت بدفاع قوي، فإن الإدانة كانت شديدة أيضًا، غير أن الغبار الذي أثارته الضجة لم يستقر وربما لن يستقر أبدًا.

نقطة البَدء المفيدة في التفكير بهذا كله هي أن نقرّ ونعترف بأن الأدب هو واحد من الأماكن القليلة التي تُناقَش فيها مناقشة صريحة قضية العِرق، وأن أكثر القضايا التي تنِمُّ عن حَيْفٍ في طرحها تكون موضع جدل وخصام. الأدب مكان حيث يستطيع فيه المجتمع أن يبدي اتجاهاته. إن من شأن معظمنا أن يرى في هذا أمرًا جيدًا، بغض النظر عن آرائنا الشخصية أو حساسيتنا، ومهما نكشنا شَعْرَنا.

خذ مثالاً عن أدب يتجه وجهات تخشى أشكالٌ أُخَر من الخطاب أن تتجه إليها. فهذه رواية فيليب روث (وصمة إنسان)، 2000. البطل فيها أستاذ جامعي يمارس تدريس كلاسيكيات الأدب في الصفوف النهائية، ذائع الصيت في إحدى الجامعات المتميزة. وهو يهودي. وفي حجرة الدرس يتكلم كلامًا انطوى على هفوة بحق طالبين أميركيين من أصل

أفريقي، وبحسب إجراء تتبِعه الكلية، تطلب منه حضور دورة ليتعلم فيها (التدريب على الحساسية) غير أنه رفض ذلك استنادًا إلى مبدأ، ويستقيل من وظيفته. وفي نهاية المطاف يتبين أنه ليس يهوديَّ الديانة بل أميركي من أصل أفريقي، وأنه أخفى هويته الحقيقية لأنها الوسيلة الوحيدة التي كان بوساطتها في ذلك الوقت يحصل على وظيفة في التعليم العالي. والبديل الوحيد المتوفر أمامه هو أن يلجأ إلى موهبته الثانية بوصفه ملاكمًا أسودَ. وتوضح الرواية نقطة مهمة بشأن وجود (عرق واحد لا غير يتمثل في الجنس البشري). والنقطة الأخرى هي أننا يجب أن نتجاهل الصوابية السياسية التي تمنعنا من الكلام عن العِرق. إن روث بوصفه روائيًا ليس ممن يمتنعون عن الكلام.

ثمة فرق كبير بين تعامل الأدب الأميركي والأدب الأوروبي في موضوع العِرق. فأميركا أسست إلى حد كبير ومن نقطة البداية وبقوة المستعبَدين وهم البشر الذين تم استيرادهم كَرهًا من أفريقيا. واليوم يُنظر إلى هذا الموضوع على إنه أحد أبشع الجرائم الإنسانية التي ارتكبت بحق الإنسانية. فهذه توني موريسون، على سبيل المثال، تستهل روايتها (محبوبة) 1987، بالعبارة (ستون مليونًا وأكثر). وتسببت هذه العبارة بإهانة كبيرة بتلميحها إلى ما يفترض عمومًا إلى ستة ملايين يهودي (فقط) الذين قضوا في الهولوكوست، وتوحي بأن ثمة ما هو أكثر من هذا الهولوكوست وهو ما اختارت أميركا أن تتجاهله. تتركز رواية

موريسون في شبح يرجع عهده إلى أيام العبودية، ولا يمكن طرده، كما لا ينبغي تجاهله.

لقد اندلعت حرب أهلية دموية من أجل القضاء على العبودية الأميركية. ويفترض أن إبراهام لنكولن أشار عند لقائه الكاتبة هارييت بيشر ستو، مؤلفة رواية (كوخ العم توم) إلى أنه تمنى أن يصافح يد المرأة الصغيرة التي أشعلت تلك الحرب الكبرى. ولما كانت ستو امرأة متواضعة، فلربما كان من شأنها أن ترد قائلة إن الحرب اندلعت حقًا حين راح الشجعان يطالبون بإلغاء العبودية، وإنه إذا كان ينبغي توجيه الشكر إلى كتاب من الكتب، فإن ذلك الكتاب هو سيرة ذاتية نشرت قبل ذلك بسبعة أعوام، في 1845، بعنوان (قصة حياة فريديريك دوغلاس - عبد أميركي). وبعد أن حصل دوغلاس على حريته، وهب حياته وكرّس قدراته الأدبية الباهرة لقضية إلغاء العبودية. وما تزال الفقرات الاستهلالية حتى يومنا هذا تتمتع بالقوة على إحداث صدمة بسبب اللغة الخالية عمدًا من الحماس في أسلوبها:

«كان والدي رجلاً من البيض، وقد اعترف بهذا الأمر كل من سمعته يتحدث عن والديَّ. وردد الهمس فكرة تقول إن سيدي هو أبي، ولكن أنا نفسي لا أعرف شيئًا عن صحة هذه الفكرة. فقد مُنعت عني وسائل المعرفة. وانفصلت عن أمي وأنا طفل رضيع، قبل أن أعرف أنها أمي. فقد كانت عادة مألوفة في الجزء الذي هربت منه في ميرلاند أن يفرقوا الأطفال عن أمهاتهم في سن مبكرة جدًا».

إن انشغال الأدب البريطاني بالعِرق يرتبط بالإمبراطورية التي تسيّدت عليه قرونًا طويلة ثم خسرته. (الفصل السادس والعشرون). فمنذ خمسينيات القرن العشرين، حين اكتسحت (رياح التغيير) الإمبراطورية البريطانية، أصبح سياق النقاش العنصري والعِرقي سياق (ما بعد الكولونيالية) المختلف اختلافًا جذريًا. وراح الأدباء البريطانيون يناقشون المشروع الإمبراطوري ويبحثون فيه على نحو متشكك، وأحيانًا يشوبه الإثم والإحساس بالجريمة في معظم أنحاء العالم المتعدد الثقافات على هذا الكوكب. وقد فتح هذا التعدد الثقافي ما يصفه بعضهم بأنه أغنى جزء في الأدب البريطاني الحديث. ومن هؤلاء الأدباء كل من سلمان رشدي ومونيكا علي وزادي سمث، وزاد الاهتمام بأدباء مثل الروائي النيجيري بن أوكي (الفائز بجائزة بوكر). ومن يرجع أصله إلى جزر الهند الغربية كالروائي ويلسون هاريس والشاعر ديريك والكوت (الفائز بجائزة نوبل).

وثمة مؤلف بريطاني آخر من جزر الهند الغربية هو في. إس. ينبول الذي أعرب في خطابه أمام لجنة جائزة نوبل عن التعقيدات التي يواجهها أديب مثله في حقبة ما بعد الكولونيالية. كان جيل جَدّ نيبول قد جيء به من الهند (التي كانت يومئذٍ إحدى دول الدومينيون البريطانية) إلى ترينداد ليتدرب على العمل المكتبي عمومًا. ونشأ نيبول في الجزيرة التي أبيد سكانها الأصليون، برفقة ذريات العبيد السود الذين جيء بهم من أفريقيا. وحصل على بعثة دراسية في جامعة أكسفورد وجعل من إنكلترا (وطنًا) له،

وأنه هو نفسه (إنسان مزيف)، فهو إنكليزي وليس بالإنكليزي، هندي وليس بالهندي، تريندادي وليس بالتريندادي.

إن الإنكليز يعيشون في حقبة ما بعد الكولونيالية، ولكن هل ألغيت (الملكية) الكولونيالية إلغاءً نهائيًا؟ ليس ثمة إجماع في هذا، فالأديب النيجيري العظيم في نظر الكثيرين هو شينوا أشيبي (1930 - 2013) الذي نشر روايته الأولى التي حققت له شهرة عالمية وهي (أشياء تتداعى)، والعنوان مستوحىً من مقطع شعري للشاعر الإيرلندي دبليو. بي. ييتس. وقد صدرت أول مرة في العام 1958 في بريطانيا. أما بقية أعماله، فقد نشرت كلها أول مرة في بريطانيا أو الولايات المتحدة الأميركية. وفي أواخر أيام حياته، تركز عمله في الجامعات الأميركية. كما أن أبرز شعراء حقبة ما بعد الكولونيالية ديريك والكوت اشتغل أيضًا في أرقى الجامعات الأميركية معظم سني حياته. هل في وسع الرواية - أو الشعر - المتجذر على هذا النحو، أن يكونا مستقلين حقًا؟ أم هل هناك قيود كولونيالية يرن صداها عميقًا؟

إن الولايات المتحدة الأميركية هي البلد الذي يشهد أكثر نماذج الأدب المثيرة للاهتمام والتي تركز على ثيمات العِرق. ولدينا نص كلاسيكي من تأليف رالف والدو أليسون بعنوان (الرجل الخفي)، 1952. وعلى العكس من زميليه الأميركيين من ذوي الأصول الأفريقية جيمز بولدوين وريتشارد رايت، كتب أليسون روايات رمزية وليست واقعية، هازلة بأسلوبها ولكنها جادة ورصينة كليًا في محتواها. فخطط باديءٍ ذي بَدء

رواية قصيرة، ونشر في العام 1947 الفكرة الأساسية من رواية (الرجل الخفي) وهي (معركة مِلكية) إذ صور فيها تصويرًا ماتعًا للرجل الأبيض عددًا من الرجال السود، حفاةَ عراةَ، معصوبي الأعين، يقاتل أحدهم الآخر في حلبة ملاكمة من أجل الحصول على جوائز تافهة. ثمة منحى آخر في الرواية حين نشرها يومئذ وهو: «أنا رجل خفي... أنا خفي، لأن الناس ترفض أن تراني». وتقول الرواية إن الولايات المتحدة الأميركية (حلّت) مشكلتها العِرقية بأن بقيت عمياء بإرادتها.

رواية (الرجل الخفي) هي رواية من روايات عصر الجاز. وقد عشق أليسون حرية الفن الأميركي الأفريقي العظيم المرتجل، وهي واحدة من الحريات القليلة التي يمكن لأبناء شعبه الادعاء بها. والملاحظ أن أغنية لويس آرمسترونغ (ماذا فعلت لأصبح ما أنا عليه؟)، الأسود والحزين تشيع في أرجاء الرواية. فهذه الأغنية تتأسى قائلة:

أنا أبيض... في الداخل... لكن هذا لا يفيد قضيتي
لأنني لا أقدر... على إخفاء... ما على وجهي.

أما توني موريسون، أعظم روائية أميركة - أفريقية ما تزال على قيد الحياة، فقد ألهمها على نحو مماثل الفن الأصيل الوحيد النابع من الولايات المتحدة الأميركية. وقالت موضحة لدى مناقشة روايتها (جاز) 1992:

«لم تكن البنية الشبيهة بالجاز قضية ثانوية عندي، بل جوهر الكتاب ومبرر وجوده... لقد فكرت أنني مثل موسيقي يعزف الجاز».

كان الجاز الذي عشقه أليسون هو الجاز (التقليدي) المعروف في نيوأوليانز (بمعنى لويس أرمسترونغ). ولم يعجب أرمسترونغ الجاز (الحديث) الراقص إذ عُدّ من موسيقى (البيض). أما الجاز الذي أثر في موريسون التأثير كله فهو جاز ما بعد الحداثة المتحرر من كل الشكل الذي كان أورنيت كولمان رائدًا فيه إبّان عقد الستينيات من القرن العشرين.

في وسع المرء عمومًا أن يجادل بأن بريطانيا شهدت (في أدبها في اقل تقدير) نوعًا من التمازج وذوبان الفروق العِرقية. وقد أصرت توني موريسون على الاحتفاظ بالفروق العِرقية، وكانت هذه الفروق على أشدها في روايتها الأولى (طفلُ القَطِرَان)، 1981، التي تستنتج فيها إحدى الشخصيات قائلة: «لا ينبغي للبيض والسود الجلوس لتناول الطعام معًا أو فعل أي شيء من هذه الأفعال الشخصية». كما أعلنت توني موريسون على نحو غير مباشَر في مؤتمر في ذلك الوقت قائلة: «أشعر في أي لحظة من لحظات حياتي أنني أميركية». وفي سنوات لاحقة، خصوصًا بعد فوزها بجائزة نوبل في الأدب سنة 1993، لانت تعليقاتها بشأن العِرق، ولكنها لم تصل إلى درجة القول بأنها (أميركية)

بدلاً من أميركية أفريقية الأصل. ثمة إحساس غاضب بالفصل العنصري والعِرقي يتأجج في كل مؤلفاتها.

يتمثل مسعى معظم السياسيين، بل ومعظم المواطنين في الولايات المتحدة الأميركية بتحقيق حالة من عمى الألوان المستنيرة، بمعنى، الارتقاء فوق مستوى الانقسام العِرقي وقد رفض الأدب الأميركي، ورمزه الأديبة موريسون، القبول بذلك، فاستخدموا، وما زالوا يستخدمون هذا الانقسام للبحث في هوية السود بحثًا إبداعيًا، بمعنى، الغوص فيه بدلاً من أن يَطفُوا فوقه، ويتَناسَوا أمره.

إننا نجد اليوم حضورًا أميركيًا - أفريقيًا واضحًا في مثل هذه الميادين المسدودة المسالك بوصفها رواية تمر ذات (عين خاصة). فالبطل الأسود إيزي دولنز في رواية وولتر موزلي (شيطان في ثياب زرق)، 1990، وبقية رواياته في هذه السلسلة، يسجل تاريخ العلاقات العِرقية في لوس أنجِلس. وفعلَ تسشستر هايمز الشيء نفسه في نيويورك بسلسلة روايات بعنوان (دورة هارليم) الصادرة في عقدي الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، (التي بدأ المؤلف بكتابتها وهو في السجن وأنهاها وهو في المنفى بمدينة باريس). أما صاموئيل آر. ديلاني كاتب روايات الخيال العلمي الأميركي - الأفريقي فقد أدخل عنصرًا جديدًا إلى ذلك الجنس الأدبي. وهناك من يجادل (وأنا واحد منهم) بأن ثمة مسحة قوية من الشعر الحر الذي نظمه وِتمان. (الفصل الحادي والعشرون). في شعر السود، وفي (الرّاب)

مؤخرًا، وهما من الخصائص الأميركية - الأفريقية. باختصار، إن الأدب الأميركي قوي جدًا بتعدد ألوانه.

خلاصة القول، ما دور الأدب في العلاقات المعقدة التي تحكم العِرق والمجتمع والتاريخ؟ ليس ثمة أي إجابة سهلة غير أن في مستطاعنا أن نستعير الصرخة الصادقة التي أطلقتها مسرحية آرثر ميلر (موت بائع جوال) (لا بد من الانتباه). فحيثما كانت ثمة صلة للعِرق، فإن الأدب يتنبه، ويمكننا أن نكون ممتنين له. غير أن هذا لا يوفر، دومًا، قراءة مريحة.

الفصل السادس والثلاثون



واقعيات سحرية

بورخيس، وغراس، ورشدي، وماركيز

أصبح مصطلح (الواقعية السحرية) سائدًا في ثمانينيات القرن العشرين. فعلى حين غِرّة، بدا كل فرد عن معرفة يستخدمه في أحاديث عن آخر المستجدات في الأدب. ولكن على الرغم من ذلك، ما الذي يعنيه هذا المصطلح القديم؟ من الناحية الظاهرية، تبدو (الواقعية السحرية) مثل اجتماع لفظين متناقضين، يجمعان عنصرين غير قابلين على التوافق كما هو معروف. فالرواية (خيالية)، أي لا تحدث مطلقًا، ولكنها حقيقية أيضًا، بمعنى (واقعية). فقد نَزَعَت الرواية البريطانية نحو الواقعية الأدبية بَدءًا من ديفو ومرورًا بما أطلق عليه تعبير (الموروث العظيم)،

جَيْن أوْستِن، وجورج إليوت، وجوزيف كونراد، ودي. إج. لورنس، وصولاً إلى غراهام غرين، وإيفلين وو، وإيان ماك إيوان، وأي. إس. بيات. وهذا ما حدث أيضًا في الولايات المتحدة الأميركية حيث اقتفى التيار العام خطوات أرنست همنغواي في تصوير الحياة (كما هي). صحيح أن بعض الكتّاب اهتموا بتأليف روايات فانتازية مثل جَي. آر. آر توكلين، وميرفين بِك، غير أنهم كانوا يكتبون في مواقع منفصلة عن الآخرين. فقلعة غرومنغهاست تمثل نمطًا من البنية يختلف عن البيوت الريفية لبرايدزهيد أو هواردزإند مثلاً. لقد كانت الواقعية السحرية هجينًا أدبيًا جديدًا.

لقد سادت أنواع من الواقعية السحرية الميدانَ الأدبي قرابة نصف قرن من الزمان مثل ثمانينيات القرن العشرين. ويمكن للمرء أن يلاحظ عددًا من الأعمال الأدبية التي تداعب هذه الفكرة على نحو تجريبي على هامش الأدب والفن. غير أن الواقعية السحرية لم تصبح جنسًا أدبيًا قويًا إلّا بعد أن شارف القرن الماضي على نهايته.

يمكن أن نذكر ثلاثة أسباب وراء ذلك، الأول هو الإدراك الذي عمّ أوروبا وأميركا بأن أشياء جديدة ومثيرة بدأت تحدث في أدب أميركا الجنوبية المكتوب باللغة الأسبانية بعد أن شرع خورخه لويس بورخيس وغابرييل غارسيا ماركيز وكارلوس فونتيس وماريو فارغاس يوسا يكتبون رواياتهم فحازوا شهرة عالمية بفضل الترجمة التي أثرت تأثيرًا كبيرًا في جميع أرجاء العالم

فخلقوا ما أصبح يعرف باسم (الانتعاش الأميركي اللاتيني) في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته. أما الأدباء من أمثال غونترغراس وسلمان رشدي فقد جذبوا أنظار جمهرة واسعة من القراء في أوروبا. ولدينا مثال واضح على انتعاش كتاباتهم في رواية غونترغاس (طبل من الصفيح)، 1959، وحين نشرت رواية سلمان رشدي (أطفال منتصف الليل)، 1981، أضحت الواقعية السحرية تيارًا سائدًا وأسلوبًا أدبيًا بلا حدود. أما السبب الذي ساعد في تكوين الواقعية السحرية وجعلها أسلوبًا في تلك الحقبة من الزمن فيتمثل في أنها سمحت للأدباء بتضمين تدخلات سياسية مهمة على الرغم من اللا واقعية المبالغ بها في قصصهم (المحتوى السحري). فهم بوصفهم لاعبين، لم يمارسوا اللعب في الأدب وحده، وإنما في الحياة العامة والقضايا الجغرافية. فجاءوا إلى الميدان العام. كما هو، من باب جانبي لم يقف أحد على حراسته.

ليست مصادفة أنّ اثنين من الأدباء الذين أشرنا إليهم قبل قليل وهما فونتيس وفارغاس يوسا كانا سياسيين نشيطين وعلى درجة كبيرة من إثارة الجدل (واقترب يوسا كثيرًا، بسبب نشاطه السياسي، من تولي منصب رئاسة الوزراء في جمهورية بيرو). كما أن سلمان رشدي كتب رواية أدت بدولتين إلى قطع علاقاتهما الدبلوماسية، وأن غونترغاس أضحى بعد أن توقف عن التأليف الناطق باسم ألمانيا بعد الحرب، وراح على حد تعبيره (يبصق في الحساء) على نحو منتظم.

على الأديب أن يكون (منشغلاً) كما أعلن جان بول سارتر في بيانه المهم (ما ألأدب؟)، 1970. ورأى سارتر أن أفضل وسيلة لتحقيق ذلك هي ما كان يعرف في الاتحاد السوفيتي بتعبير الواقعية (الاشتراكية). غير أن كتّاب الواقعية السحرية حققوا ذلك على نحو أفضل.

أما الأديب الأرجنتيني خورخه لويس بورخيس (1899 – 1986) فكان أول كاتب من كتّاب الواقعية السحرية يحقق شهرة عالمية في ستينيات القرن العشرين. ومما ساعده على انتشار شهرته هو أنه كان أجنبيًا يعشق كل ما هو إنكليزي، وله العديد من الأصدقاء في بريطانيا وأميركا. وقد جُمِعت قصصه القصيرة في 1962 وصدرت بعنوان (المتاهة)، وهو عنوان ذكي، فنحن نضيع أنفسنا في القصة ونبحث عن خيط من الخيوط ليدلنا على مخرج، شأننا في ذلك شأن ثيسيوس في متاهة كريت.

كانت طريقة بورخيس تتمثل في مزج الخيال السُّريالي بالمواقف الإنسانية العادية والشخصيات اليومية. خذ مثلاً قصته (فونِس المتذكر)، 1942. التي تروي حكاية صاحب مزرعة في مقتبل العمر ويدعى فونِس الذي وجد نفسه بعد أن سقط من على ظهر جواده قادرًا على أن يتذكر كل ما حدث ويحدث له وأنه لا يستطيع أن ينسى شيئًا. ويقول أن لديه ذكريات في نفسه أكثر من ذكريات كل البشر منذ أن خُلق العالم، ويخلو بنفسه إلى حجرة مظلمة ليكون وحده مع ذاكرته فيموت بعد ذلك بمدة قصيرة.

القصة تستند إلى فكرة فانتازية، إلّا أنها واقعية من ناحية أخرى. فهناك من يوصف بشدة التذكر والاستذكار، وهو ما يطلق عليه تقنيًا hyperthymesia أو الذاكرة المفرطة. إذ وصف هذه الحالة سريريًا، وأطلق عليها اسمَها علماءُ النفس في عام 2006. وكان بورخيس نفسه يتمتع بذاكرة مذهلة وأصيب بالعمى في سنوات عمره الأخيرة. وكل من كان حسّاسًا تجاه اللغة، فإن المتذكر يقهر الذاكرة في كل مرة.

لم يعرف أحد ماذا يسمي مزيج بورخيس الغريب من الخيال والحقيقة حين بدأ هذا المزيج بالانتشار انتشارًا واسعًا في ستينيات القرن العشرين وإن عُدّ شيئًا مختلفًا ومثيرًا. وينطبق الشيء نفسه على رائدة الواقعية السحرية أنجيلا كارتر في أعمالها مثل (دكان الألعاب السحرية)، 1967 التي تمزج بين بريطانيا الكئيبة في أعقاب الحرب و(مغامرات أليس في بلاد العجائب). إن القراء لم يعرفوا ماذا يفعلون بمثل هذه الكتب، غير أنهم استجابوا لما تحتويه من قوة.

لم يكن بورخيس كاتبًا سياسيًا، بَيْدَ أنّه ابتكر مجموعة من الأدوات لمن جاء بعده من كتّاب الواقعية السحرية. فسلمان رشدي استعار منه وسائله في الرواية التي صنعت منه اسمًا وهي (أطفال منتصف الليل)، وفازت بجائزة بوكر في عام 1981 وأصبحت أكثر الكتب رواجًا عالميًا. وتبدأ أحداث الرواية في الخامس عشر من شهر آب 1947 حين أصبحت الهند بلدًا مستقلاً بعد أن انفصلت عن باكستان، وتلك حقيقة أعلنت للأمة في بيان إذاعة

رئيس الوزراء نهرو مع اقتراب الوقت من منتصف الليل. وكان ذلك حدثًا صنع حقبة تاريخية مهمة. فالأطفال الذين ولدوا في تلك الساعة سيكونون هنودًا من نمط مختلف، ويتخيل رشدي علاقة تخاطرية تربط الأطفال المولودين في اللحظات الحاسمة بالجمع العقلي. وقد استعار رشدي هذه الحيلة، كما اعترف بنفسه صراحة من قصص الخيال العلمي، وهنا تقفز إلى الذهن رواية جون ويندهام (طيور وقواق ميدويتش) الصادرة عام 1957، (رواية الخيال العلمي هي صندوق السلب المفضل عند رشدي). غير أن (أطفال منتصف الليل) لا تدور أحداثها في ميدوتيش، القرية (غير الحقيقية) مثل بريغادون، بل في منطقة واقعية جدًا هي المستعمرة التي ستصبح أكثر من نصف قرن بقليل إحدى القوى العظمى. يلاحظ المرء أن رشدي ولد في الهند سنة 1947 ولكن ليس وا أسفاه! في الساعة السحرية. إن رواية (أطفال منتصف الليل) ذات شحنة سياسية قوية في وسط فانتازياتها شأنها في ذلك شأن كل أفضل روايات الواقعية السحرية. وقد رفعت رئيسة الوزراء الهندية وقتها أنديرا غاندي قضية ضد المؤلف رشدي تتهمه فيها بالقذف والتشهير ما اضطر المؤلف إلى تنقيح النص على هذا الأساس.

إن إحدى نقاط البَدء عند رشدي هي أن الأساس الجوهري لكل الآداب هو قصة الأطفال. فقد كتب كتابًا قصيرًا ومشرقًا مُعَدًا عن فيلم إل. فرانك باوم (ساحر أوْز المدهش) الذي أغرم به منذ طفولته. إن الفيلم المنتج بالأسود والأبيض يدور حول

مزرعة في كَنساس ضربها الفقر أيام الكساد العظيم في ثلاثينيات القرن العشرين. عالم واقعي جدًا. وبعد أن تتلقى دورثي ضربة من إعصار تفقدها الوعي وتطرحها أرضًا، تعود إلى رشدها هي وكلبها توتو ليجدا نفسيهما في أرض عجائب زاهية الألوان تقطنها الساحرات والفزّاعات الناطقة ورجال من صفيح وأسُود جبانة. وبحسب عبارة دورثي الخالدة: «لدي إحساس يا توتو أننا لم نعد في كنساس بعد الآن». إنه عالم سحري. الواقعية والسحر يسيران جنبًا لجنب في الفيلم كما هو الحال في القصة التي استند إليها. أما أكثر رواية من روايات رشدي إثارة للجدل والاستفزاز فهي (الآيتان الشيطانيتان)[1]، 1988، التي تبدأ بخطف طائرة ركاب تحلق من الهند وتنفجر في الجو فوق إنكلترا. ويسقط اثنان من ركابها وهما جبريل فاريستا وصلاح الدين جمجمة (الأول له ارتباطات هندية والثاني مسلم) على الأرض من على ارتفاع مقداره 29,002 قدم. الخيط الأول في الرواية

١- جاء في أخبار السيرة النبوية أن الرسول محمد رأى من قومه كفًا عنه فتمنى ألّا ينزل عليه شيء ينفرهم منه، فجلس يومًا مجلسًا من أنديتهم حول الكعبة فقرأ عليهم: {وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَى...} حتى إذا بلغ: {أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّى* وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الأُخْرَى}، ألقى الشيطان على لسانه آيتين: (تلك الغرانيق العلا. وإن شفاعتهم لترجى). فسجد الرسول وسجد معه كفار قريش. ثم صحح جبريل ما ألقى الشيطان على رسول الله، وأنزل الله: {وَإِن كَادُواْ لَيَفْتِنُونَكَ عَنِ الَّذِي أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ لِتفْتَرِيَ عَلَيْنَا غَيْرَهُ وَإِذًا لاَّتَّخَذُوكَ خَلِيلًا}. (الآية ٧٣ من سورة الإسراء). لقد أوردنا هذا الشرح لنثبت أن عنوان رواية رشدي هو (الآيتان الشيطانيتان) وليس كما ذهب معظم امترجمين العرب إلى أن العنوان، هو (آيات شيطانية). المترجم.

هو: بعث الفرد من جديد يتطلب موته أولاً. إلّا أنهما لا يموتان، بل يهويان على شاطئ قرب هاستينغ شأن الأجنبي الآخر وليم الفاتح في عام 1066، وسرعان ما يطلق عليهما (مهاجران غير شرعيين)، والسيدة ثاتشر هي في الرواية السيدة توتشر تتخذ موقفًا متشددًا من القادمين إلى بريطانيا مثلهما. وبنمو الرواية يتخذ هذان المهاجران شخصيتي جبريل والشيطان. إن واقعية الغضب تمتزج بالأسطورة والتاريخ والدين. باختصار، هذا هو السحر. أما الرئيس الإيراني آية الله الخميني فلم ينحُ منحى أنديرا غاندي بإقامة دعوى وإنما أصدر في العام 1989 فتوى بهدر دم الروائي وطالب المسلمين بقتل الكافر.

أما غنترغراس، فيبدأ من منطلق مغاير للوصول إلى الغاية نفسها. ولد في 1927 ونشأ في حقبة النازية. وحين بدأ حياته مؤلفًا أيقن أن الرواية الألمانية يجب أن تبدأ من جديد بعد عام 1945 ومن خط الصفر الجديد. وقال (يجب التغلب على الماضي)، لكن ما الذي يفعله الكاتب من دون الماضي؟ وبعد أوشفيتز، أعلن الفيلسوف الألماني تيودور أدورنو أن الشعر مستحيل. وكذلك الأمر بخصوص الرواية، في الأقل عند الكاتب الألماني. فكاتب الرواية الألماني في حقبة ما بعد الحرب لم يستطع استلهام كل الأوركسترا التي يوفرها الموروث الأدبي. فكيف يمكن الرجوع إلى غوته وشيلر وتوماس مان من فوق ما حدث بين 1933 و1945؟ وأعلن غراس أن كل ما يملكه المؤلف هو طبل من صفيح وليس أوركسترا. ولكن كما تصور لنا الرواية (طبل من صفيح) فإن

هذه الأدلة الموسيقية ما تزال تتمتع بقوتها السحرية. وعلى الرغم من نبوءة أدورنو المتجهمة. تمكن غراس من تقديم روايات رائعة قوامها واقعية سحرية ممتازة. وحين تسلم جائزة نوبل في الأدب في عام 1999، لم يقدم نفسه بوصفه كاتبًا عظيمًا وإنما جرذ أدبي. فالجرذان تعيش على أي شيء، بضمنها الحروب العالمية.

كتب غراس أعماله الواقعية السحرية في أعقاب حقبة القهر وأثبت أسلوبه فائدته لأدباء ينتجون أعمالهم وهم تحت فنون القهر أو ضغط الرقابة. إن الواقعية يمكن أن تكون شديدة الخطورة في مثل هذه الظروف. ومثالنا على هذا هو خوزيه ساراماغو الذي فاز بجائزة نوبل في عام 1998.

كان سارماغو (1922 - 2010) ماركسيًا عاش الشطر الأعظم من حياته في ظل أطول نظام دكتاتوري فاشستي خيم على بلد أوروبي هو البرتغال ودام حتى عام 1974. وحتى بعد الإطاحة بالدكتاتورية عانى الاضطهاد وأنهى حياته في المنفى. كانت الرمزية هي أسلوبه المفضل، وهي إن لم تكن واقعية سحرية، فإن الاقتراب منها لا يشكل أي فرق. وفي إحدى أفضل رواياته (الكهف)، 2000، يتخيل دولة بلا اسم تهيمن عليها بناية ضخمة في الوسط. تلك صورة مستقبلية للرأسمالية الناضجة. وفي سرداب البناية كهف وصفه أفلاطون ويرمز إلى الوضع البشري الذي قدر للبشر المقيدين ألّا يروا شيئًا سوى ظلال عالم واقعي ينعكس على الجدار. إن هذه الصور المذبذبة

التي لا يعتمد عليها هي كل ما لدينا. وفي ذلك الكهف ينبغي للروائي أن يكتب على حد تعبير ساراماغو.

كما لاحظنا من قبل، فإن أعظم الطاقات في الواقعية السحرية هي التي نشأت في أقطار أميركا الوسطى والجنوبية فمع بروفيس نجد أن على رأس هذه المجموعة غابرييل غارسيا ماركيز وروايته التي تعدّ مع رواية رشدي (أطفال منتصف الليل) رائعة هذا الجنس الأدبي بلا منازع (مائة عام من العزلة)، 1967 ذات السرد المتنقل المربك الذي يمضي على نحو متقطع وسط الزمان والمكان.

تدور أحداث الرواية في بلدة كولومبية صغيرة متخيلة تدعى ماكوندو وهي تشبه بلد ماركيز مثلما هي عن الهند رواية (أطفال منتصف الليل) و(طبل من الصفيح) عن ألمانيا، و(الكهف) عن البرتغال. وتنطوي ماكوندو على كولومبيا برمتها، فهي (مدينة مرايا). وفي سلسلة من المشاهد نرى ومضات من لحظات مهمة في تاريخ البلد، الحرب الأهلية والصراع السياسي واستحداث السكة الحديد وبَدء التصنيع والعلاقة القاهرة مع الولايات المتحدة الأميركية. إن كل شيء يتبلور في مادة أدبية واحدة براقة. والرواية مهتمة بالسياسة قدر اهتمام الأدب بها، ومع هذا تظل تحفة رائعة.

لقد توهجت الواقعية السحرية توهجًا براقًا على مدى بضعة عقود من الزمان عند مطلع القرن. ويبدو اليوم أنها قد قضت يومها وانتهت، إلّا أن التاريخ سوف يسجل أنه كان واحدًا من أروع أيام الأدب.

الفصل السابع والثلاثون



جمهورية الأدب

أدب بلا حدود

يمكن القول إن الأدب بات في القرن الحادي والعشرين كونيًا حقًا. لكن ما معنى (الأدب العالمي) إذا ما فككنا المصطلح إلى جزأيْه؟ أشياء كثيرة كما سنرى.

لنتأمل في رواية، مثلاً، نشأت في واحدة من أصغر الأماكن الأدبية المعزولة عن العالم وهي آيسلندا، لقد وصل أول السكان الفايكنغ إلى هذه الجزيرة الصخرية القاحلة والمتجمدة في القرن التاسع. وأطلق مؤرخو الأدب على القرنين اللذين أعقبا ذلك القرن بـ (عصر الحكاية المروية saga) وهي كلمة مأخوذة من اللغة التي كان وما يزال يتكلم بها الآيسليندي‍ون، وتمثل مجموعة

غنية تبعث على الدهشة من قصائد بطولية ترجع إلى القرن الثالث عشر وتدور حول قبائل شيدت البلد حين لم تندلع المعارك بينهم، وهو ما كان عليه حالهم في أغلب الأحيان.

قبل قرون من ظهور چُوسَر، كان النورسيون معروفين بأدبهم العظيم الذي يعد واحدًا من مفاخر الأدب العالمي. إلّا أن بضعة آلاف من الناس كانوا على دراية به، إذ كان يومئذٍ مخزونًا في ذاكرة الأمة الجمعية ويردده بشغف جيل إثر جيل. في عام 1955 حاز الروائي هالدور لاكسنس جائزة نوبل (ولم يحدث سابقًا أن فاز أديب من بلد أصغر بهذه الجائزة على حد تعبير لجنة الجائزة). واستندت الجائزة إلى حد كبير إلى رائعة لاكسنس الصادرة في عام 1934 وهي رواية (شعب مستقل)، (ويكتشف القارئ أن هذا الوصف هو وصف لآيسلندا وينطوي على تحدٍ). الرواية تدور حول قصة بجارتور الذي ينتمي لأسرة تيحا الفِلاحة على مدى (ثلاثين جيلاً)، منذ عهد الحكاية المروية. بجارتور شغوف بقصائد أمته، لكن أسلوب حياته تغير إلى الأبد بحلول القرن العشرين، بعد أن كان يردد تلك القصائد وهو يسير وسط التلال المنعزلة برفقة خرافه، والعالم الخارجي الذي راح على حين غِرّة يبدي اهتمامه بهذا المكان البارد والبعيد والصغير.

قصة بجارتور كئيبة وبطولية ومأساوية شأنها في ذلك شأن أي قصيدة من قصائد الحكايات المروية والقصص البطولية الآيسلندية. وفي كلمته أثناء تسلم جائزة نوبل، خرج المؤلف عن كلمته ليؤثر في سامعيه في موضوع ارتباط روايته، ارتباط

الجنين بالحبْل السُّري، بالقصص التي كان يرويها الشعراء في الأكواخ الطينية. وها هي اليوم تقرأ بترجمات في كل ركن من أركان المعمورة فيقبِل عليها ملايين القراء وبفضل الجائزة أصبحت الآن (أدبًا عالميًا). ما الخلاصة التي نستنتجها من ذلك؟ إن الأدب، سواء أكان عظيمًا أم شعبيًا بما يكفي، وحتى إن كان راسخ الجذور في تربته كما هو شأن أدب لاكسنس، لم يعد محصورًا في صدور وطنية، إذ بوسع مثل هذا الأدب أن يقفز من فوق الحدود.

المثال الثاني مأخوذ من أكبر مجموعة أدبية في العالم، وهي تمثل جمهورية الصين الشعبية. فعلى الرغم من رقعتها الواسعة وعدد سكانها البالغ 1,35 مليار نسمة وحضارتها الممتدة إلى آلاف السنين، فإن أفضل قراء الغرب، بل معظمهم، يصعب عليهم ذكر أسماء أكثر من نصف دزينة من أدباء الصين العظام.

في عام 2012 فاز بجائزة نوبل في الأدب الروائي الصيني مو يان، ومن أهم رواياته (قصائد ثوم قصصية) التي نشرت قبيل احتجاجات حزيران 1989 في ساحة تيانانمين، وسرعان ما سحبت من النشر. وكان الروائي قد وجد نفسه مرات ومرات في وضع لا يحسد عليه مع السلطات في بلده؟ إن الاسم مو يان هو الاسم المستعار للأديب الذي اختاره لنفسه ومعناه (لا تتكلم).

إن كتاب (قصائد ثوم قصصية) مخصصة لمنطقة نائية حيث ولد كاتبها مو يان سنة 1955 لأسرة فلاحية تمتهن الزراعة، ونشأ فيها. القصة هي قصة مجموعة من الناس تزرع منذ آلاف السنين

في وادٍ خصب، ويصدر أمر من الحزب لهؤلاء بعدم زراعة أي مادة غير الثوم. هذا هراء زراعي. والقرار يثير النفور، فيثور الأهالي ولكنهم يُعرَّضُون لقمع وحشي، ويصر الحزب على أن يكون الثوم هو الزرع الوحيد.

الكتاب، كما هو شأن كتب أخرى للمؤلف أصبح من أكثر الكتب رواجًا على نطاق عالمي. وعلى العكس من اسمه ومعناه، فإنه يتكلم، إلى العالم وليس إلى قومه ونسائه. لكن ما الاستنتاج الذي يمكن أن يتوصل إليه؟ إنه أشد تعقيدًا من لاكسنس. لقد بات العالم اليوم على فجأة مولعًا بالأدب الصيني لأن الصين أصبحت في وقت قصير جدًا تدعو إلى العجب كقوة عظمى في القرن الحادي والعشرين. لقد عُرِف عن نابليون أنه قال: «دعوا الصين تنام لأن التنين إذا ما استيقظ فسوف يهز أركان العالم». نعم، لقد استيقظ التنين، ولم تعد الصين نائمة ولم تعد مجهولة وكذلك حال أدبها. إن العولمة ليست حقيقة جغرافية فحسب، بل هي نزعة ومزاج. وأضحى الأدب اليوم جزءًا من تلك النزعة والمزاج.

المثال الثالث هو هاروكي مورا كامي. لقد نشر هذا الروائي الياباني عددًا من الكتب الروائية، ناجحة على مستوى المبيعات والاحترام الذي حظيت به عالميًا وبعدة لغات. وتنتقل هذه الكتب انتقالاً سلسًا وبات لمورا كامي من القراء خارج بلده أكثر من القراء داخله. وأهم كتبه حتى يومنا هذا هو ثلاثيته (IQ84) التي فرغ من تأليفها عام 2010. وكان الجزء الأخير

منها قد طال انتظاره. وفي طوكيو اصطف الناس طوابير طويلة للحصول على النسخة الأولى منه.

ينبغي القول إن حبكة الثلاثية تثير الإرباك إلى حد كبير. فهي مكتوبة بأسلوب الواقعية السحرية. (الفصل السادس والثلاثون). وتحتوي على النينجا والقتل وعصابات ياكوزا وعلى عوالم بديلة وفوات الزمان المثير للارتباك. إلّا أن الشيء المثير هو أن مورا كامي يعرف أنه يؤلف من أجل جمهور منتشر في أرجاء العالم كافة ويتطلع إلى القراءة وأنه منذهل به ومندهش. ويخبرنا بأنه اختار العنوان لأن هذا هو ما يبدو عليه عنوان رواية 1984 باليابانية. إنه إشارة، بل يمكن القول إنه احتفاء بجورج أورويل. أما العبارة الاستشهادية في صدر الكتاب (إنه نمر من ورق لا أكثر)، فهي عنوان أغنية أميركية شعبية راجت في ثلاثينيات القرن العشرين للمغني هارولد آرلين. يقول مورا كامي في مكان آخر أن الروائي الروسي دستوفيسكي كان ملهمه في تأليف هذه الرواية. إن الاستنتاج الذي يمكننا أن نخلص إليه يتمثل في أن مورا كامي روائي يعرف أن العالم يقرأ مؤلفاته وأنه يكتب من أجل ذلك العالم. وهو يمتص التأثير من كل حدب وصوب ويجعله ملكًا له.

حين يكون الأدباء محظوظين بما يكفي ليشتهروا عالميًا، فإن في وسعهم الحصول على أموال تنافس عائدات شركة متعددة الجنسيات. فالكاتبة جِي. كي. رولنغ، مثلاً، أدرج اسمها في عام 2013 على قائمة أثرى الأثرياء في المملكة المتحدة، وكان

ترتيبها في المرتبة الثلاثين (وكان من أعاجيب هذه القائمة أن الأثرياء الذين تم اختيارهم كانوا ممن حصل على الأموال عن طريق الكسب وليس الوراثة). صحيح أنها ليست ثرية ثراء شركة كوكا كولا، ولكن روايات (هاري بوتر) تُقرأ في العديد من المناطق من العالم شأنها شأن هذا المشروب اللذيذ.

ثمة استثناءات لهذه القاعدة، ولكن العولمة (بلا حدود) أضحت اليوم القوة المحركة التي تحرك الأدب. كيف حدث هذا؟ عن طريق النمو الذي استمر قرونًا طويلة من الزمان في أنظمة الاتصالات والتجارة العالمية وهيمنة بعض (اللغات العالمية). إنها قصة طويلة، ولكن مفيدة لأنها تساعدنا على أن نحدد الأعمال الأدبية في عوالمها التاريخية وأن نعين حدود تلك العوالم.

على مدى تاريخ الأدب، كان الانتقال من منطقة إلى أخرى محدودًا بالسفر سيرًا على الأقدام أو باستخدام الجياد أو بركوب البحر. ويعكس الأدب هذه الحقائق. إلّا أن المشكلة التي تواجهنا بوصفنا قراء أدب غالبًا ما يكون عمره الزمني أطول من عمرنا بقرون طويلة، هي التأقلم مع حقيقة أن إفاقته كانت أشد قربًا منا. فهذا شكسبير، على سبيل المثال، لم يتوقع قطّ أن تمثل مسرحياته خارج لندن، أو - على أبعد احتمال - في الأقاليم الإنكليزية. أما اليوم، فإن المليارات من عشاق الأدب، وعلى امتداد العالم كله، يستمتعون بمسرحياته ويدرسونها.

لقد بدأ اتساع الآفاق مسرحيًا في القرن التاسع عشر، حين تمكنت وسائل المواصلات الجماهيرية من نقل الجماهير داخل

بلدانها، وبحلول نهاية القرن، ربطتهم على المستوى العالمي. ففي إنكلترا وفي مطلع القرن التاسع عشر سهلت الطرق المعبدة توزيع صحف دبليو. إج. سمث على امتداد البلاد (بادئة بالأخبار) وذلك باستخدام عربات مؤجرة خصيصًا لنقلها ليلاً. أما الأدب المكتوب في شكل مجلات فقد انتقل بمعية الصحف الصباحية وقد وفّرت مكتبة سمث ما يشبه الاحتكار في هذا الصدد، في أواسط القرن، عن طريق نقل الصحف والمجلات نقلاً سريعًا. ولم تكن هذه الوسيلة لتجعل من الناقلين في تلك الأيام بائعي صحف جوالين، ولكن منذ العام 1869 لجأت المكتبة إلى ما يعرف باسم المكتبة الجوالة، إذ يمكنك أن تستعير رواية من روايات دِكنْز من كشك سمث في محطة يوستون، وتطالعها على امتداد الطريق الذي يستغرق عشر ساعات إلى أدنبرة، وحين وصولك، بوسعك إعادتها إلى كشك سمث في محطة ويفرلي.

منذ عام 1840، أصبح البريد الواسع الانتشار في المملكة المتحدة (والذي كان أحد معماريه الروائي أنتوني ترولوب حين كان موظفًا في دائرة البريد العامة)، يعني أن في وسع البلد برمته أن يتبادل الرسائل يوميًا بين المدن الكبيرة كل بضع ساعات. وكانت سرعته توازي سرعة البريد الإلكتروني. فانتهز المؤلفون، وهم عادةً من بين أكثر أفراد المجتمع إلمامًا بالقراءة والكتابة، الفرصة كاملة من هذا المستوى المثير والجديد في الاتصالات الداخلية. وأدى ترولوب دورًا بالغ الأهمية في ابتكار الاتصالات التلغرافية. كما أن اختراع الطاقة البخارية خفضّ تخفيضًا جذريًا

من زمن الرحلات. المهم أن ترولوب كتب جزئيًا واحدة من أفضل رواياته وهي (أبراج بارشيستر)، 1857، أثناء سفره حول بريطانيا بالقطار (في مهمة ذات صلة بدائرة البريد على ما يبدو)، وكتب رواية أخرى بعنوان (أسلوب حياتنا الآن) – وهو عنوان له مغزاه –، سنة 1875، وهو على ظهر سفينة بخارية متجهة إلى أميركا وأستراليا ونيوزيلندا.

كان أثر كل هذا التطور يرمي إلى جعل الأسواق عالمية وجعل سوق البلد الداخلي أكثر كُفئًا. وحين دقّ آخر إسفين (ذهبي) في خطوط السكة الحديد لإكمال الربط بين نيويورك وسان فرانسيسكو، كان ذلك يعني أن الكتب الجديدة (التي نقل العديد منها من أوروبا بالسفن التجارية) يمكن نقلها عبر المسافات القارية للولايات المتحدة في غضون أيام.

في عام 1912، حين مهدت شركة راديو غوليلمو ماركوني الأرض لمد شبكة عالمية، فقد نجح في مسعاه في جعل الاتصال عبر الأثير مع اقتباس مأخوذ من باك في مسرحية (حلم ليلة في منتصف الليل): «سوف أضع شبكة حول الأرض في أربعين دقيقة». وكان شكسبير يومئذٍ قد أصبح عالميًا حقًا. واختتمت هذه العالمية باتفاقيات حقوق المؤلف العالمية. (الفصل الحادي عشر).

لم يخاطب المؤلفون جميعًا الجمهور الجديد الذي انفتح أمامهم، ولكن العديد من هؤلاء المؤلفين خاطبهم. فالاتصالات في أواخر القرن العشرين وبواكير القرن الحادي والعشرين أصبحت في حالة من التطور المتواصل. فالإنترنت، (الفصل الأربعون)، يعيد

تجميع الأجهزة التي نتواصل بها سنة بعد أخرى مثل ليغولاند أدبية دائمة التغير. وفي وسع الأدباء اليوم أن يروا أنفسهم، إن أرادوا، وكأنهم يؤلفون من أجل قرية كونية.

يبدو كل ما ذكرناه أشبه بعالم جديد وشجاع، ولكن تظل مشكلة واحدة مستعصية وهي اللغة، فالموسيقى الشعبية يمكن أن تتجاوز الحدود اللسانية وأن يستمتع بها جمهور لا يعرف، أو حتى لا يهتم بمعاني كلماتها. أما الأدب فلا يمكنه ذلك. فإذا ما انتزعت منه الكلمات، لم يعد ثمة شيء. لقد توقف الأدب منذ القدم عند الحدود حيث تتغير اللغات، ولا يتمكن سوى جزء صغير من الأدب الأجنبي من العبور إلى ما وراء حاجز الترجمة.

الترجمة مُربِكة وغير فعّالة غالبًا. إطرح سؤالاً عن أهم أديب في القرن العشرين وستجد أن اسم كَافكَا سيبرز على وجه التوكيد، ولكن الترجمة الأولى لرواية من روايات كَافكَا (وهي نص ناقص)، لم تتوفر إلّا بعد مرور عشرة أعوام على وفاته، واضطرت مؤلفاته المهمة والرئيسة إلى الانتظار مدة أطول، وما تزال بعض لغات العالم المهمة تنتظر الترجمات. ليست القضية هي التخلف الزمني. فمهما كان المترجم ماهرًا، وعلى الرغم من أن الترجمات يمكن أن تزيد زيادة عظيمة من دخل المؤلف وشهرته، إلّا أن الترجمة تنطوي على مثالب متأصلة فيها. فقد كتب أنتوني برجيس – الأديب واللساني – أن: «الترجمة ليست منحصرة بالكلمات وحدها، بل هي قضية جعل ثقافة برمتها

مفهومة)). كما يُنسب إلى الشاعر الأميركي روبرت فروست دومًا تعليقه الحكيم: ((الشِّعر هو ما يضيع بالترجمة)).

الحق إن الأمر أقل أهمية بالنسبة للأدب الشعبي حين تصبح النقاط الأكثر جمالاً في الترجمة أقل أهمية في نظر القارئ الذي لا يريد سوى تقليب الصفحات والاستمتاع. إن الروايات التي جاءت في أعقاب رواية ستيج لارسون التي عُدّت الأكثر رواجًا ومبيعًا سنة 2005 (الفتاة بوشم التنين)، يمكنها أن تنجو من الترجمة الرديئة مثلما تتمكن مسلسلات التلفاز الاسكندنافي المشوقة والشعبية جدًا من النجاة من الترجمات المملة. فحيثما يكون هنالك من يقلب الصفحات تقليبًا بسيطًا، يصبح النثر الجيد غير ذي صلة. أما النثر الوظيفي العملي فهو الذي سوف يُبلي بلاءً حسنًا.

ما يثير الحزن أن مظهرًا واحدًا من مظاهر الترجمة يتمثل في أنها مشكلة متفائلة في الأدب العالمي. فاللسانيون يقولون لنا إن اللغة (تموت) مرة كل أسبوعين، وأن آدابها الصغيرة الماضية والمستقبلية الأكثر إثارة للكَدَر وضيق الصدر تموت معها أيضًا. أما في العصر الحديث، فإن الإنكليزية حذت حذو القوة العالمية وأضحت اليوم (لغة العالم)، مهيمنة هيمنة اللغة اللاتينية قبل ألفي عام. إن الحقيقة المتمثلة في أن القرن التاسع عشر كان (قرن بريطانيا، وإن القرن العشرين كان قرن أميركا)، يعني هيمنة قوتين عالميتين عظيمتين، على حد تعبير جورج برنارد شو (بلغة مشتركة). وقد تتغير الأحوال في القرن الحادي والعشرين أيضًا.

إن الأدب في أي مرحلة من المراحل يتصف بدرجة من التنوع لا يلائمه تعميم واحد. ثمة عدد من الأدباء المهمين الذين اختاروا العيش والعمل في عالم صغير. فهذا فيليب لاركِن، على سبيل المثال، (الفصل الرابع والثلاثون)، لم يسافر إلى خارج بلده أبدًا، وكان يمزح قائلاً إنه واثق بأنه من يحب (الغبار)، وإن شِعره يعكس هذه النظرة الانعزالية الضيقة الأفق. أما الروائي إسحق بيشيفز سنغر الحائز على جائزة نوبل في الأدب في عام 1978، فقد كتب قصصه بلهجة مجموعة قليلة من الناس لا يتجاوز عددهم بضعة آلاف في مدينته نيويورك، وكما قال ملتون، جمهور مناسب...وإن كان صغيرًا.

العوالم الصغيرة تزدهر، وهذا ما يحدث دومًا في الأدب، ولكن العالم الكوني، كما هو الكون نفسه، يتوسع بسرعة رهيبة، وهذا حدث جديد ومثير، ولا يمكن إيقافه، خيرًا كان أم شرًا.



الفصل الثامن والثلاثون



لذات خاطئة

الكتب الأكثر رواجاً والتكسبية

ثمة أدب (عظيم) متوفر اليوم أمامنا أكثر من أن يتمكن أي فرد بمفرده، مهما كان طموحًا ومثابرًا، من الوصول إليه في حياته، وهنالك أدب أكثر مضاف إلى هذا الركام كل عام. الأدب جبل لن يصل إلى قمته أي واحد منا، ولسوف نكون على جانب كبير من الحظ إذا ما أفلحنا في الوصول إلى أسفل قدمات التلول، مقتفين أثر دربنا بأكبر ما نستطيع من العناية في حين تزداد ارتفاعًا القمة الشامخة من فوقنا. إن التأمل في المؤلفين الذين ورد ذكرهم في هذا الكتاب، يجعل حتى أفضل القراء من بيننا يعيشون حياتهم من غير أن يطلعوا على كل مسرحيات

شكسبير البالغ عددها تسعًا وثلاثين مسرحية (وأعترف بذنبي لأنني مذبذب بشأن مسرحيات بيركليس)، أو كل روايات جَيْن أوْستِن أو كلك كلمة من الكلمات التي دونها تينسون أو دستوفيسكي. إننا لا نقدر بعد اليوم على قراءة كل (أو حتى الجزء الأكبر) من الأدب أكثر مما يمكننا وضعه في عربة التسوق من رفوف المراكز التجارية.

غير أن ثمة أعدادًا أكبر يمكننا ذكرها، وهي الكتب التي تمثل الأدب الأقل عظمة. فاستنادًا إلى مؤلف قصص الخيال العلمي الأميركي (البارز) ثيودور سيترجيون، فإن (تسعين من المائة من كل شيء بغيض). هناك ما يقارب مليوني مجلد تصنف على أنها (أدب) في أروقة المكتبة البريطانية ومكتبة الكونغرس الأميركية. إن معدل ما يطالعه الشخص المُلمّ بالقراءة والكتابة يقدر بستمائة كتاب أدبي في حياته منذ سن البلوغ. وإذا ما كنا نتمتع بالنزاهة والصدق، فإن جزءًا كبيرًا من هذه الستمائة هي بالنسبة لنا ما يعده سيترجيون كتبًا بغيضة. فلو ألقيت نظرة من حولك على صالة المغادرة في أي مطار في أثناء تزجية الناس وقتهم في الانتظار – فإن فرص مشاهدتك كتب دان براون وجيلي كوبر هي أكبر بكثير من كتب غوستاف فلوبير وفِرجِنْيَا وُولْف. (وثمة شعور بالرهبة ينتابهم بأن هذا الكتاب قد يكون آخر ما سيطالعون في حياتهم).

كانت الفائزة بجائزة بوكر وكوستا في شتاء عام 2012 (تفاصيل أكثر في الفصل التاسع والثلاثون)، هي هيلاري مانتيل

عن رواياتها التاريخية (Bring Up the Boodies) التي ناهزت مبيعاتها في ستة أشهر مليون نسخة، ولم يتمتع أي فائز سابق في السنوات الخمسين المنصرمة بمثل هذا النجاح في المبيعات. ولكن دعونا نقارن هذا بعشرات الملايين من النسخ التي باعتها إي. إل. جيمز في المدة نفسها من كتابها (خمسون ظلاً من الرمادي). من نافلة القول إن الكتاب لم يفز بجائزة أدبية ذات شأن، وإنه كان موضع سخرية وازدراء في كل مكان. لكن ما لا ريب فيه أن السيدة جيمز ذرفت الدمع في طريقها إلى المصرف (ولا بد أنها ذكرت سرًا أنها سوف تستخدم ملايينها في إعادة تصميم ديكور مطبخها).

يمكننا أن نفسر هذه الأرقام بطريقتين اثنتين. فالنقاد من أصحاب العقول البيوريتانية يرونها دليلاً على الحرمان الثقافي المتأصل لأولئك الذين أسماهم د. جونسِن (القارئ العام)، علماً إن د. جونسِن لم يحتقرهم. والذين يتبنون موقفًا يتسم ببراغماتية أكبر تجاه شهية العامة التي لا تشبع ممّا هو مكروه وبغيض يرونها ظاهرة صحية وخاصة إذا ما نظر المرء إلى الصورة الكبيرة. فعلى سبيل المثال، تنشر إي. إل. جيمز كتبها اليوم عن دار نشر راندوم هاوس المشتركة في النشر مع دار نشر بنغوين (المحترمة) جدًا. فهذه دار بنغوين واحدة من القنوات التي سهلت وصول الأدب (الرفيع) إلى جماهير القراء الواسعة منذ أن أسس آلان لين طبعات بأغلفة ورقية نوعية في العام 1935، ووهب نفسه لإصدار أفضل الروايات المعاصرة وتوفيرها في السوق بالأسعار

نفسها التي كانت تباع فيها الكتب الرخيصة الثمن في سلسلة متاجر وولورث (المعروفة في أميركا: بمتجر خمسة سنتات وعشرة، وفي بريطانيا، مخزن ثلاثة بنسات، وستة). كان يريد عرض الأدب الرفيع بأرخص ثمن.

ترك الناشرون مبيعات الأدب (الرخيص) تدفع الثمن عن الأدب (الرفيع)، بمعنى أن هذا الأدب التكسبي وضع الخبز على الطاولة. ويمكن لهذا أن يفعل فعله بأساليب غامضة. فمنذ أن أدى تي. إس. إليوت دورًا محوريًا في تأسيس شركة فيبر آند فيبر على الكتاب يعني نظر الشاعر أرفع درجة من درجات الإنجاز. وفي العقود الزمانية القليلة الماضية، ساعدت الموارد المالية لهذه الدار على البقاء في حالة صحيحة عن طريق مبيعات، أي شيء؟ مبيعات كتاب (الأرض اليباب) وأعمال تِد هيُوز وفيليب لاركِن؟ لا، أبدًا بل عن طريق ما تردد بأنه عوائد حقوق الدعم من المسرحية الغنائية التي عرضت مدة طويلة (قطط) لأندرو لويد ويبر، المأخوذة عن فرحة إليوت الموسعة شعريًا في كتاب (كتاب حيوان البوسوم عن القطط الواقعية)، صحيح أن ما من أحد يقول أن إليوت طبع كتابًا رخيصًا (أو مكروهًا)، لكن قططه الواقعية ليست هي التي صنعت منه باتفاق الآراء عمومًا، أهم شاعر في قرنه.

لو أننا من ذوي الأذهان المتفتحة، لكان الأفضل أن نصف الأدب (الرفيع)، أو (الكلاسيكي)، أو (الذخيرة)، أو (النوعي)، بأنه أدب شعبي بدلًا عن وصفه (بالبغيض أو المكروه). فالمصطلح

(شعبي) ينطوي على إنه يخص (الشعب)، بمعنى أنه ليس أدب مؤسسات كالكنيسة أو الجامعات أو الحكومة. لقد كانت مسرحيات الأسرار المقدسة في القرن الخامس عشر، (الفصل السادس)، شعبية في حين كان الكتاب المقدس المدون باللغة اللاتينية يومئذٍ كتابًا مؤسساتيًا. ومع هذا، ما يزال لدينا اليوم أدب مفروض من مؤسسات ويدرس في المدارس والكليات والجامعات.

الرواية جنس أدبي شعبي بلا منازع. وحين تصيب الهدف تمامًا، فإنها تحفز استهلاكًا (غير نقدي). ويمكننا أن نلاحظ هذا منذ بواكير هذا الجنس. فعندما نشر صاموئيل ريتشارسن رواية (باميلا)، 1740، التي سجل فيها تاريخ حياة خادمة جميلة اضطهدها هارب المنزل الفاسق، أحدثت (جنونًا حادًا) وخاصة في أوساط النساء القارئات في ذلك الزمان. وحين نشر سير وولتر سكوت إحدى رواياته، وردت الأنباء عن مشترين حاصروا المكتبات ومزقوا الغلاف الورقي البني اللون عن الكتاب للبَدء بقراءة الرواية في الشارع. وقد رأينا مثل هذا العدد من (التدافع بين القراء) على امتداد نشر الأجزاء السبعة من سلسلة كتب (هاري بوتر)، إذ أصبح كل واحد في عطلة قومية لأن المشترين ارتدوا ثياب السحرة واصطفوا في صندوق طول الليل، خارج المكتبات. ولم يتصرف هؤلاء على هذا النحو لأن الكتاب حظي بمراجعة حسنة على صفحات (ملحق التايمز الأدبي) في ذلك الأسبوع أو لأنه كان مقررًا في منهج الطلبة بالمستوى أي.

إن مصطلح (الأكثر رواجًا) من المبتكرات الحديثة نسبيًا، (وكان أول استعمال له يرجع إلى العام 1912). أما في أميركا، منذ ظهرت قائمة الكتب الأكثر رواجًا في العام 1895، إلّا أن الانزعاج البريطاني المتواصل من هذا المصطلح يتمثل في أنه كان يمثل (أمركة) غير مرحب بها، بمعنى أن الكتاب الأكثر رواجًا هو (كتاب أميركي)، وإنه يناسب أميركا، ولا يناسب أنحاء العالم كافة. وقد قاومت تجارة الكتاب البريطاني مقاومة شديدة تقديم أي قائمة معتمدة للكتب الأكثر رواجًا إلى العام 1975. فقد ساد الشعور بأن الكتب (لا تتنافس) بينها منافسة الخيول في ميادين السباق. الأسوأ من هذا، أن صفة الكتب الأكثر رواجًا أدت إلى التقليل من رفعة الكتب ونوعيتها وتنوعها، وأنها عملت ضد مبدأ (التمييز) الضروري الذي ينبغي للقارئ الحصيف أن يتوصل إليه، وهكذا يستمر النقاش والجدال.

إن هذه القضية ازدادت تعقيدًا لأن الكتب الأكثر رواجًا أخذت تأتي من (مصدر مجهول). فرواية (خمسون ظلاً من الرمادي)، مثلاً، كتبت أول الأمر لتكون على الإنترنت لمجموعة أسترالية من عشاق الرواية، وهي من تأليف مؤلف مغمور لا أحد يعرفه في عالم الكتب. فارتقت دور النشر إلى مستوى التحدي لتطوير ثلاث إستراتيجيات (في الولايات المتحدة الأميركية أيضًا) للتقليل من شأن عامل المفاجأة.

كما أشرنا في الفصل السابع عشر، فلو ذهبت إلى إحدى المكتبات، فأنت حر في (إلقاء نظرة)، غيران هذه المكتبة سوف

ترشدك إلى نمط من الكتب التي (تفيدك) وذلك بعد أن وضعتها على رفوف جذابة متشابهة من حيث نوعيتها وهي كتب الخيال العلمي والأهوال أو الرومانسيات أو الجرائم والأسرار. إن القراء يعززون ما يصفه بائعو التجزئة بعبارة (الوفاء للعلامة التجارية). فهم يشترون آخر ما كتبه ستيفن كنغ (الذي يطبع اسمه على أغلفة الكتب بحروف أكبر من عنوانات الكتب نفسها) لأنهم استمتعوا بأعمال المؤلف السابقة. لقد أحدثت رواية (خمسون ظلاً من الرمادي) ما يشبه مدّ تسونامي البحري في ظهور أغلفة وعنوانات وموضوعات مشابهة (أما أنا فكان كتابي المفضل هو: خمسون عارًا لحق بايرل غراي).

إذا ما فكر المرء في قائمة الكتب الأكثر رواجًا، فسيجد أنها لا تسجل المبيعات، بل تحفزها، وتطلق نمطًا من أنماط (استجابة القطيع). فأنت تقرأ واحدًا من الكتب الأكثر رواجًا لأن الآخرين قرأوه. فما أن يبدأ القطيع بالحركة حتى تجد آليات الاختيار و(التمييز) المعروفة، وقد بدأت تفعل فعلها، وهذه الآليات تتحدد بالتفكير الجاد في نوعية القراءة. فعندما نشرت رواية دان براون (شفرة دافنشي) في العام 2005، حظيت الرواية بمراجعات سلبية شاملة تقريبًا. ولكن على الرغم من ذلك، فاقت مبيعاتها في غضون عامين اثنين كل الروايات. إن القطيع الهادر، كشأنه دومًا، أولى بحوافره، وبمحفظة نقوده، وليس بصوته.

إن الكتب الأكثر رواجًا سرعان ما تظهر وتغيب وهي عادة (كتب اليوم)، وستضم قائمة الكتب الأكثر مبيعًا لهذا العام مجموعة مختلفة عن مجموعة كتب العام الماضي، غير أن عددًا قليلاً من مثل هذا النمط من الكتب يحظى بحياة طويلة، ويمكننا أن نتعلم القدر الكبير عن آليات الأدب الشعبي من خلال دراسة مجرى حياة هذا الأدب على امتداد سنوات، بل على مدى قرون من الزمان أحيانًا. ورواية (البؤساء) خير مثال على ما نقول. فالكاتب فكتور هيغو نشر روايته التي تدور حول صراع السجين الملحمي 24601 مع المفتش جافير في عام 1862 حيث لا نهاية للفوضى السياسية التي كانت تعيشها فرنسا يومئذ. نُشرت الرواية أول مرة باللغة الفرنسية، ولغات أخرى في وقت واحد. كانت الرواية بوصفها مشروعًا كونيًا ناجحة نجاحًا منقطع النظير من فورها. ووردت تقارير مفادها أنها كانت أكثر الكتب التي اطلع عليها الجيشان المتحاربان في الحرب الأهلية الأميركية 1861 - 1865، كما أصبح الإعداد المسرحي المقتبس عنها زادًا مسرحيًا، على نطاق عالمي، على مدى عقود من الزمان بعد ذلك. كما أنها أعدت للسينما بما لا يقل عن اثنتي عشرة مرة. وفي العام 1985، أعدت إعدادًا موسيقيًا لم يبلغ درجة الطموح وقدمت على خشبة مسرح الباربيكان في لندن. وعلى الرغم من المراجعات البائسة، سارت الأمور سيرًا حسنًا ووصفها موقع الشبكة العنكبوتية بأنها (المسرحية الموسيقية الأطول عرضًا في العالم)، إذ شاهدها أكثر من 65 مليونًا من الرواد في 42 بلدًا

وبـ 22 لغة مختلفة. وفي احتفال مهرجان الأوسكار للعام 2013 بمدينة لوس أنجلس حازت آخر نسخة فيلمية (المأخوذة عن المسرحية الموسيقية لعام 1985) على ثلاث جوائز.

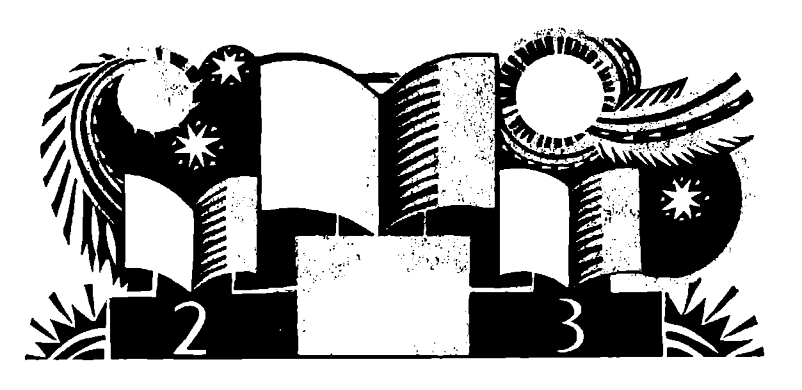
ما من أحد يمكنه أن يصف رواية هيغو بأنها ليست شعبية، وإذا شئنا الصدق أيضًا، فما من أحد أيضًا سوف يصفها بأنها (أب عظيم)، فهي تقع في مرتبة (الكتب الجيدة - الرديئة) على حد تعبير جورج أورويل. فكل عمليات إعداد الرواية الأصلية وعلى اختلاف أنواعها واختلاف درجات أمانتها، تحتفظ بالعنصر الأساس وهو العداء المزمن بين السجين والسجان، والرسالة الاجتماعية التي ترسلها الرواية الأصلية المتمثلة بما أسماه هيغو (الخنق الاجتماعي) الذي يتسبب بالجريمة (في حالة جان فالاجان الجريمة هي سرقة رغيف خبز لإطعام أسرته المتضورة جوعًا).

هل ينبغي النظر لرحلة (البؤساء) الطويلة وسط مختلف مظاهرها على أنها التقليل من شأن استغلال النص الأصلي؟ لا أعتقد ذلك. فمن طبع العمل القصصي الشعبي العظيم أن يكون قادرًا على النشوء والتكيف، كالسائل المتدفق، في البيئة الثقافية - الأدبية الدائمة التغير في زمانه. بعض الأعمال الأدبية الشعبية قادرة على تحقيق ذلك، ولكن الغالبية العظمى منها لا تقدر على ذلك، ولهذا فإن الفرص معدومة أمام ظهور نص موسيقي معدّ عن رواية (شفرة دافنشي) أو فوز رواية (خمسون ظلاً من الرمادي) بأي جائزة من جوائز الأوسكار في عام 2012.

لكن ماذا عن الشِّعر؟ قد يتصور المرء بأن الشعر لا يحظى إلّا باهتمام ضئيل وأنه محدد بمجلات (صغيرة) ودوواين صغيرة أيضًا، وبقراء من النخبة ممن يتصفون بمهارات عالية. قد يجادل أحدهم قائلًا (إن أكثر الشعر رواجًا) ينافي المصطلح ويناقضه كقولك (روبيان عملاق). لكن لو نظرنا نظرة جانبية فإننا سوف نرى أن الشِّعر لم يكن يومًا ما ليحظى بشعبية توازي شعبيته في هذه الأيام. كما أننا نسمع خلال أسبوع واحد قدرًا كبيرًا منه. إننا نعيش (في الشعر) بطرق لم تتيسر لأي جيل من قبل. كيف؟

لعل أكثر ديوان شعر تأثيرًا في التاريخ هو (قصائد غنائية) الذي وضعه كل من وُردزوِث وكولرج. ويساعدنا هنا أن نعرف جذور معنى هاتين الكلمتين. فكلمة غنائية ترجع إلى آلة موسيقية قديمة هي القيثارة، التي سبقت الغيتار (يعتقد أن هوميروس قرأ ملاحمه برفقة القيثارة). أما كلمة القصائد هنا Ballads فترجع إلى الرقص (شأن الباليه). والآن، ما هي غنائيات بوب ديلان التي يغنيها بصحبة الغيتار؟ وما هي فيديوهات مايكل جاكسون وبوب ديلان الغنائية والراقصة؟ وما تسجيلات كل جيل جديد من قصائد كول بورتر الشعبية؟ إنه ليس من قبيل المدّ والمطّ البالغ الإثارة للعقول النقدية المتفتحة أن ترى قدرًا كبيرًا من (الأدب) في الموسيقى الشعبية كما حدث في عام 1802 حين صدر ديوان وُردزوِث وكولرج. بكلمة أخرى، أُنظر نظرة ثاقبة، وعندئذٍ ستشاهد لؤلؤاً في ما هو مكروه أو بغيض.

الفصل التاسع والثلاثون



مَنْ الأفضل

الجوائز والمهرجانات ومجاميع القراءة

ثمة جوائز تمنح دوماً لأرفع النتاجات الأدبية من نتاج العالم القديم المصنوع من إكليل الـورود، إلى (أكبر الجوائز قاطبة) التي يفوز بها الأدباء الحداثيون (المحظوظون). كما أن لقب (شاعر البلاط) يعد جائزة من نوع ما. فالشاعر تينيسِن الذي أمضى اثنين وأربعين عاماً وهو يحمل لقب شاعر البلاط البريطاني، (الفصل الثاني والعشرون)، أكد شاعريته ورسّخها هذا اللقب في ميدان عالم الشعر شأنه في ذلك شأن النبالة التي أضفيت عليه والتشييع الرسمي (بكل ما فيه سوى رسميته) الذي كرمته به الملكة حين وفاته في عام 1892.

إلّا أن الجوائز المنظمة تنظيماً مبرمجًا – التي تصفها لجنة من الحكام بأن هذه الرواية أو هذه المجموعة الشعرية أو هذه المسرحية أو هذا المنجز الأدبي المتحقق طوال حياة الأديب – إنما يمثل ظاهرة من ظواهر القرن العشرين وزماننا أيضًا، إن أول جائزة من هذا النمط أسست في فرنسا وهي جائزة الغونكور التي منحت في عام 1903 فاقتفت أثرها كل من المملكة المتحدة، 1919، والولايات المتحدة الأميركية، 1921. ومنذ ذلك الوقت، اتسع نطاق منح الجوائز الأدبية اتساعًا كبيرًا، وأصبح يشبه الهدية التي تمنح في عيد الكريسمس. ويقول الساخرون مرددين: لكل فرد هدية. واليوم، نجد أمامنا مئات الجوائز الأدبية التي يتنافس عليها الكتّاب مباشرة أو يرشحهم للفوز بها ناشرو مؤلفاتهم في عدد كبير من الأقطار. والأكثر من هذه الجوائز تظهر في كل عام.

ومن بين كل هذه الجوائز، جوائز مذهلة في أسلوب تصنيفها مثل: جائزة ثاني أفضل رواية في العام وجائزة أفضل رواية تحرٍّ في العام (وهي جائزة إدغار التي سميت على اسم مؤسساها إدغار ألن بو) وأفضل رواية تاريخية (نسخة وولتر سكو) وأفضل رواية نسوية (وهي التي كانت تدعى جائزة أرايخ ومنذ سنة 2013 أصبحت تدعى جائزة بايليز). وأفضل نوع من أنواع الكتب الأدبية (كتاب كوستا السنوي)، وأفضل مجموعة شعرية (تي. إس. إليوت). كما أن بعض الجوائز يمنح مبالغ طائلة من المال، في حين أن بعضها هي جوائز فخرية، وأخرى غير فخرية (مثل جائزة مجلة ليترري ريفيو للجنس السيئ في الرواية). أما أكبر

جائزة نقدية فهي التي تمنحها مؤسسة ماك آرثر للعباقرة في الولايات المتحدة الأميركية ويتلقى المؤلفون منها مليون دولار يصرفونها على هواهم لا لشيء إلّا لأنهم عباقرة، وتشترك هذه الجوائز في خصيصة عامة وهي أنها لا تحدد تماماً الصفة التي تمنح بها الجائزة أو الأسس التي تستند إليها أو المعيار الذي تحتكم إليه، فالحكام واللجان أحرار في تقرير ما يرون من جهد يستحق الجائزة.

وقبل أن نناقش بعض الجوائز الرئيسة، دعونا نطرح بعض الأسئلة المهمة: لماذا يحدث هذا كله؟ ولماذا الآن؟ ولماذا نحتاج إلى مثل هذه الجوائز؟ ثمة عدد من الإجابات تشير إلى نفسها، وأكثرها إقناعاً هو أننا نعيش في عصر المنافسة يكون (الفوز) بالجائزة غاية كل شيء. ويقال إن كل فرد يحب سباق الخيل. ونظام الجوائز يقدم المكونات المثيرة للفائزين والخاسرين في الأدب، جاعلة بذلك من الأدب ملعباً رياضياً، أو حلبة مصارعة.

في السنوات العشرين المنصرمة، بدأ صنّاع الكتاب يعرضون الغرائب ويراهنون على من يفوز بجائزة بوكر في بريطانيا أو بوليتزر في الولايات المتحدة الأميركية. وتعلن الجوائز الكبيرة في احتفال لتوزيعها حتى أصحبت بمرور الأعوام تشبه على نحو متزايد جوائز الأوسكار. صحيح أن البساط الأحمر غائب، ولكن ربما سنراه عما قريب.

سببٌ آخر للهوس السائد بالجوائز هو نفاد الصبر، وكما لاحظ جورج أورويل، فإن الحكم الحقيقي الوحيد سواء أكان العمل

الأدبي جيدًا أم لا، هو الزمن. فعندما يظهر الأدب أول مرة، نكون حكامًا سيئين في الإقرار إن كان جيدًا أو رديئًا، وهذا يتضمن المراجعين أيضًا الذين يتعين عليهم إصدار الأحكام السلطوية الجديرة بالاعتماد أو الرفض في غضون أيام قليلة، وتكون في بعض الأحيان غير صحيحة. فمثلاً، تذمر أحد المراجعين من أن رواية (الريح في الصفصاف) غير دقيقة من حيث خصائص علم الحيوان في عادات العث في فصل السبات، وكان محقًا في رأيه. وهنا لا بد من أن عددًا كبيرًا من الناس كان من شأنهم تأييد بن جونسِن ضد شكسبير في أيامه. واعتقد القراء الحصيفون أن دِكنْز كان رخيصًا وأن على القارئ أن يقرأ أعمال ثاكيري الأفضل منها. وماذا عن (مرتفعات ويذرنغ)؟ لا تزعج نفسك. ففي وسع المستمر أن يستمر في هذا المنحى. فبعد عقود قليلة من الزمان، سيظهر الرابحون والخاسرون من وسط الضباب، ويصبحون (ذخيرتنا) وموضع الدرس في صفوفنا. لقد فعل الزمن فعلته، غير أن القارئ يريد أن يعرف الآن من هم أعظم الأدباء المعاصرين لأنهم لن يكونوا بين ظهرانينا بعد مئة عام كي يعرفوا حكم التاريخ. إن الجوائز تشبع تلك الرغبة في المعرفة.

أما السبب الثالث لانتشار الجوائز فهي (الإشارات) التي تعطي القراء بعض العلامات على الاتجاه كي نعثر على طريقنا وسط هذا الانتشار الواسع للأدب المتوفر في أيامنا. إننا نحتاج حقًا إلى دليل. فأين سنعثر عليه؟ قائمة الكتب الأكثر رواجًا؟ أهو الكتاب الذي يهلوس به كل النقاد في صحف هذا الأسبوع؟

أهو الكتاب الذي يحظى بأكبر إعلان دعائي في محطات قطارات الأنفاق؟ أهو ذلك الكتاب (الذي لا يمكن أن يفوتنا) وأشار علينا به أحد أصدقائنا ولا يمكننا أن نتذكر عنوانه تمامًا؟ إن الجوائز التي تختارها لجنة خبراء أجرت مسحًا هادئًا في الميدان المقصود برمته تمنح أكثر الإشارات الموثوق بها.

أما تجارة الكتب فتهوى من جانبها الجوائز الأدبية وسبب ذلك واضح بما يكفي: فهي تساعد في التخلص من الشك المزمن الذي يُعَدّ مُنغّصَ عملها. إن نسبة الروتين القائم على التجربة العلمية الذي غالبًا ما يطرح يتمثل في أن كتابًا واحدًا يحقق الربح للناشر من بين كل أربعة كتب يخسرها، وأن هذا الكتاب الواحد يعوض بقليل من الحظ عن تلك الخسارة. إن وسام الفائز بالجائزة المعلق في الرقبة يجعل التحيز أو المحاباة أقل في احتفاظ عنوان من العنوانات بطريقة (أو حتى الكتاب المقبل الذي يؤلفه الكاتب). وليس من الضروري دائمًا أن يكون الكتاب فائزًا. فوضع الكتاب على القائمة القصيرة أو الطويلة كفيل بأن يمنح العنوان (ربحًا).

ما هي إذًا أرفع الجوائز الأدبية؟ الأولى في القائمة كما هي الأولى تاريخيًا، جائزة نوبل في الأدب التي أسست في العام 1901. الجائزة واحدة من مجموعة تضم خمس جوائز، كل واحدة منها تمنح لمنجز متميز في حقل مغاير. كان ألفرد نوبل مخترع الديناميت السويدي، وهي المادة الأولى ذات الانفجار الشديد. واتضح أنها مادة مفيدة في الصناعات الإنشائية والمناجم، ولكنها أيضًا

سلاح حربي مدمر. وذكر نوبل في وصيته إنه يترك معظم ثروته لجوائز سنوية تُمنح باسمه. يعتقد البعض أن هذا الإجراء تكفير أخلاقي. أما الاختيار الأدبي السنوي فهو مهمة الأكاديمية السويدية التي تملك مجموعة خبراء (مجهولي الهوية).

تتمتع اسكندنافيا بكتّابها العظام (إبسن وسترندبرغ وهامسون مثلًا). غير أن شبكة نوبل، تم رميها منذ البداية في أرجاء العالم كله، وفوق كل ما يمكن أن يكون شرعًا أدبًا. ففي موقعها على حافة قارة أوروبا كانت بقعة مثالية كي تكون موضوعية وغير متحيزة في أحكامها. ومن منجزات الجائزة التي يتعذر إنكارها هي أنها جعلتنا نرى الأدب ليس ملكًا لبلد ما وإنما هو ينتمي إلى العالم كله. كما أن جائزة نوبل تُمنح على المنجز المتحقق طوال حياة الأدب، والمقياس الوحيد للجائزة هو أنها يجب أن تُمنح لأدباء أنتجوا (أبرز عمل أدبي من خلال اتجاه مثالي).

لقد رأت لجنة جائزة نوبل نفسها دومًا على أنها مؤثرة في السياسة العالمية. فاختيارها للفوز بالجائزة بوريس باسترناك والكزاندر سولجنيتسين، مثلًا، كان من ورائه إدراكها الواعي بأن الاتحاد السوفيتي لن يدعهما يذهبان لتسلم الجائزة. كما أن الخلاف بشأن من ينبغي له الفوز بالجائزة يظهر على نحو منتظم سنة بعد أخرى. وكان يرافق ذلك الخلاف جو خانق (ربما منحول)، مثلًا: جوزيف كوزاد لم يفز بالجائزة بسبب الأوغاد المتفجرين في رواية (العميل السري)، ولم يفز بالجائزة غراهام غرين بسبب وصفه المهين (ملك علبة الثقاب الأمين) السويدي إيفار كروغر

في رواية (إنكلترا صنعتني). وكان من شأن البريطاني المولد دبليو. إج. أودن (الذي قيل إنه كان مرشحًا قويًا في عام 1971)، أن يفوز بها لو لم يكن مواطنًا أميركيًا في وقت غير مناسب من تاريخ حياته، أي إبّان حرب فيتنام الدموية. إن مثل هذه التخيلات والقيل والقال تزيد الطين بِلّة كل عام. كما أنها تسهم في إضفاء أهمية أكبر على جائزة أدبية عالمية بلا منازع.

أما جائزة الغونكور الفرنسية المؤسسة في العام 1903، فهي (أنقى) الجوائز، من وجهة نظر النقد الأدبي. لقد أُسست هذه الجائزة بوقف من الأديب الفرنسي البارز أدمون دي غونكور الذي تكرم الجائزة مُثُلَهُ الأدبية العليا. وتلتقي لجنة حكام مؤلفة من عشرة أشخاص بارزين في الأدب العالمي ولهم خدمة طويلة فيها، مرة واحدة في الشهر في مطعم (تذكر أن الجائزة باريسية) لاختيار كتاب السنة الجدير بالجائزة. التميز الأدبي هو كل شيء. أما الجائزة المالية فتبعث على السخرية لأنها لا تزيد عن (10 يورو) لتؤكد أن القضية ليست قضية مبلغ من المال. معاذ الله، ربما تكلف وجبة غداء اللجنة ثروة.

وأما جوائز الكتاب القومي الأميركية التي يطلق عليها جوائز الأوسكار الأدبية، فبدأت في العام 1936 إبّان الكساد العظيم لتكون مبادرة من الناشرين ورابطة بائعي الكتب الأميركيين من أجل تحفيز الاهتمام والمبيعات في حقبة تدنت فيها صناعة الكتاب. وعلى امتداد سنوات. تطورت الجائزة تطورًا كبيرًا لتغدو مجموعة مختلفة من الجوائز، اختلاف أنماط رفوف الكتب في مكتبة

من مكتبة المدينة. وفي عام 2012 كانت ثمة جائزة وضعت في مكان ملائم لرواية إي. إل. جيمز (خمسون ظلاً من الرمادي). ويمكن القول أن تأثير NBA خفت وانطفأ لهذا العدد الكبير من الجوائز. وكما هو شأن الأوسكار، فإن المرء يتثاءب ويغالبه النعاس كلما فتح مظروفًا جديدًا.

غير أن التثاؤب معدوم في (أمسية بوكر) السنوية في كل شهر تشرين أول. إن الجائزة المعترف بها اليوم بوصفها جائزة العالم الأولى في الرواية ظهرت إلى الوجود في العام 1969 بوصفها جائزة (الكونغو البريطانية). وعلى الرغم من سلفها في الجانب الآخر من القنال، فإن بوكر قبلت عن سعادة معانقة التجارة ومنحت جوائز نقدية سخية (فضلاً على تحقيق مبيعات كبيرة عن طريق الدعاية). كان رعاة الجائزة الأصليون المتمثلون ببوكر ماك كونيل مهتمين بزراعة السكر في جزر الهند الغربية. وعمد أحد الفائزين بالجائزة وهو جون بيرجر إلى استخدام خطابه للتهجم على (الكولونياليين) الذين منحوه الجائزة ومنح نصف مبلغ الجائزة إلى حركة النمور السود. في الأعوام الأخيرة أصبحت الجائزة برعاية صندوق مضاربات وأعيدت تسميتها بالاسم جائزة ما بوكر. ولم تكن لدى منظمي الجائزة – وهم من المؤمنين ببراغماتية الإنكلوساكسون – أي مشكلة في هذه الصفقة التي عقدوها مع الرأسمالية.

إن لجنة الحكماء في جائزة الغونكور المتمثلة بعشرة أعضاء ممن عملوا طويلاً في اللجنة ينتمون كلهم إلى عالم الأدب. أما حكام

جائزة بوكر الخمسة الذين لا يحكمون الجائزة إلّا سنة واحدة، فهم من (العالم الواقعي)، وأحيانًا من عالم الاستعراضات، ما يثير الجدل. إن تجارة الكتب لا تهوى الجوائز الأدبية فحسب، وإنما تعشق الجدال المثار والمرتبط بها، قبل احتفال توزيع الجوائز وبعدها. وينشر الإداريون فيها بدهاء أسماء من هم أعضاء في اللجنة المذكورة، والقائمة الطويلة والقصيرة لتصل إلى الذروة في ليلة المأدبة والتغطية التلفازية والجدال المحتدم عادة. ويتم شراء عدد كبير من الروايات في أثناء ذلك لتستهلك. فهل هنالك فائدة من ثقافة الجائزة المعاصرة في الأدب؟ سيقول أغلب الناس: نعم، شريطة أن يُقرأ ذلك الأدب. لكن ينبغي لنا أن ننظر إلى الجائزة بوصفها جزءًا من المشهد الأدبي المتغير، والسريع التغيير.

من مستجدات القرن العشرين الأخرى العدد المتزايد من الكتب والمهرجانات الأدبية التي بدأت في حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية. إن هذه الأحداث، صغيرة وكبيرة، تجمع معًا عشاق الكبت الذين أصبحوا بأسلوبهم المهذب حفلات شعبية أدبية. كما أن هؤلاء العشاق يجعلون خياراتهم محسوسة أمام المؤلفين، ويلتقون قراءهم وجهًا لوجه، وأمام الناشرين الذين يعبرون عن غاية اهتمامهم بما يباع في (خيمة الكتب) التقليدية الآن. قل إن ذلك هو لقاء العقول.

الأحدث من هذا هو النمو الانفجاري لجماعات القراءة المحلية التي يلتقي فيها عشاق الكتب من ذوي العقول المتشابهة لمناقشة سلسلة من الكتب التي اختاروها لأنفسهم. صحيح أنه

لا يوجد ما يعلم النفس أو يطورها علانية بشأن هذه الجماعات، كما لا توجد أجور ولا ترتيبات، وإنما المشاركة في الرؤى النقدية تجاه الأدب الذي يُعتَقد أنه يستحق القراءة وقدرًا من النقاش المفعم بالحيوية. مرة أخرى - عقول تلتقي - وهذا شيء حسن حيثما كانت له صلة بالأدب.

لقد غيرت جماعات القراءة أسلوبنا في الحديث عن الأدب، وفتحت خطوط اتصال جديدة بين المنتجين والمستهلكين. وفي أيامنا هذه، يعمد الناشرون إلى إرسال رواياتهم وشعرهم إلى جماعات القراءة ويرفقون بها معلومات عن المؤلفين فضلاً عن استطلاعات الرأي. ويتصف هؤلاء بروح ديمقراطية، فلا تراهم يوجهون تعليمات من الأعلى إلى الأسفل، وإنما تكون هذه في الغالب من الأسفل إلى الأعلى. كما أن الاختيارات تكون على الأرجح عنوانات من مختارات أوبرا وليس من الكتب التي حظيت بمراجعات تقويمية في (نيويورك في ريفيو أوف بوكس) أو (لندن ريفيو أو بوكس) أو (اللوموند). إن جماعات القراءة تساعد على جعل القراءة حيّة وماتعة دومًا. ومن دون ذلك، يموت الأدب نفسه.



الفصل الأربعون



الأدب في حياتك... وما بعدها

يبلغ عمر الكتاب المطبوع - المصنوع من الورق والتنضيد والحبر واللوح - أكثر من خمسمائة عام اليوم. وقد أفاد الأدب فائدة عظيمة، فالتغليف الرخيص الثمن (والجميل أحيانًا) ساعد في ديمومة القراءة الواسعة. صحيح أن ثمة اختراعات قليلة أطول عمرًا أو كانت أكثر فائدة.

غير أن الكتاب ربما سينتهي عهده، وهذا ما حدث مؤخرًا في العقد اثاني من القرن الحادي والعشرين حين بدأت مبيعات الكتاب الإلكتروني تفوق مبيعات الكتاب التقليدي على موقع أمازون. إن الكتاب الإلكتروني يبدو مثل كتاب (اعتيادي) شأنه في ذلك شأن الكتب المطبوعة الأولى مثل كتب غوتنبرغ إذ تلوح وكأنها مخطوطات. وللكتاب الإلكتروني نفس العلاقة

بسلفه مثلما أن العربة التي لا يجرها جواد (وهي المركبة) ذات صلة بالعربة التي يجرها جواد.

فإذا كان لديك أحد الكتب الإلكترونية، فإن في ميسورك أن تغير حجم الحرف وأن تقلب الصفحات بإبهامك (بدلاً من سبابتك) بسرعة البرق، وأن تبحث عن النص وتنتزع منه ما تشاء بغية التحميل. باختصار، في وسعك أن تفعل ما هو أكثر بالكتاب الإلكتروني على الرغم من أنك لا تستطيع رميه في الحمام، وهو ما تردد عنه دومًا، كما أن الكتاب الإلكتروني ما يزال يتطور، وليس القراء بمضطرين إلى الانتظار خمسمائة سنة ليشهدوا ما الذي سيحدث بعد اليوم. ما الأشكال التي سوف يتخذها الأدب في السنوات المقبلة؟ ما أنواع التوصيل التي سوف يستخدمها؟ وهل تختفي في مكتبات المستقبل الكتب الورقية المطبوعة اختفاء العربات التي تجرها الخيول من على الطرقات؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، دعونا نبدأ من ثلاثة أسس تقرر مستقبل الأدب. أولاً، سوف تتوفر كميات أكبر من الأدب. ثانيًا، سوف يصلنا الأدب بأساليب مختلفة وغير تقليدية (سمعية وبصرية وفعلية). ثالثًا، سوف يصلنا برزم جديدة.

الأساس الأول وهو (وفرة) الأدب، ملازمة لنا، وتزداد طوال الوقت. إن أي شاشة مرتبطة بالإنترنت توفر لمالكها الوصول عبر المكتبات الإلكترونية الجديدة (والمجانية غالبًا) مثل مشروع غوتنبرغ، إلى ربع مليون عمل أدبي. فأنت بين يديك ما يعادل ملء حظيرة طائرات من الكتب القديمة. والمعروض في

حال ازدياد طوال الوقت. التسليم فوري والمادة يمكن تسويقها حسب اختيارك بغية قراءتها.

إن الوفرة التي تسحق العقل تخلف مجموعة جديدة تماماً من المشكلات. فهناك أولئك الذين ما زالوا على قيد الحياة (وأنا واحد منهم) الذين نشأوا في بيئة ثقافية مظاهرها الأساسية الشحة والندرة وصعوبة الحصول. فلو أردت رواية جديدة فإن عليك أما توفير النقود لشرائها أو وضع اسمك على قائمة الانتظار في المكتبة العامة المحلية. أمر مزعج. ولكنه من ناحية ثانية يجعل الأشياء أسهل. فالخيارات المطروحة أمامك قليلة.

والآن، ولقاء مبالغ بسيطة، فإن نقرتين على الشاشة يمكن أن تدلاك على كل ما هو جديد في عالم النشر وإلى كميات لا تعد ولا تحصى من الكتب المستعملة. فعلى الشبكة الإلكترونية، تخدمك آلة البحث وتقدم لك أي قصيدة قديمة أو حديثة ترغب فيها، وكل ما عليك هو إدخال بعض الكلمات الأساسية، (مثل: wandered + lonely + cloud).

في حياة واحدة - حياتي أنا مثلاً - حلّ محل الندرة والشحة ارتباك في الاختيار. إذاً أين يمكن للمرء أن يبدأ في هذا الكهف الإلكتروني لعلاء الدين؟ الأهم من ذلك، أين يتعين علينا أن نستثمر وقت حياتنا المحدود المتوفر أمامنا؟ إن من هو في المدرسة الآن سوف يواجه خمسين أو زهاء ذلك من الأعمال الأدبية طوال أيام دراسته، وأن الذين يدرسون الأدب في الجامعة سيجدون

أمامهم ما يقرب من (300)، وأن معظم الأعمال الأدبية في مرحلة الرشد من حياتهم. هكذا حسب المطّلعون.

ليس لدينا أي خيار قدر ما يتعلق الأمر بالأدب (الكتب المخصصة للامتحانات مثلاً)، لكن الأمر متروك لنا برمته بخصوص ما نختار للقراءة، فنحن القراء في الوقت الراهن نخوض في طوفان. في أيام شكسبير، وبحسب التقديرات، كان ثمة (200 كتاب) وشخص يعشق الكتب مثله. فيمكنك أن تكون (أوسع اطلاعًا) على حد تعبير المصطلح، فهذا وصف لا يمكن إطلاقه مستقبلاً على كائن من يكون.

إن إحدى إستراتيجيات القراءة التي يتبعها الكثيرون، تتمثل في العودة إلى الكتب المفضلة قديمًا، بمعنى الكتب الأساسية الكلاسيكيات والأعمال التي تحتل مركز الصدارة في قوائم الكتب الأكثر رواجًا وتلك التي يرشحها الأصدقاء الموثوق بهم فضلاً عن المستشارين. وهذا ما يمكن أن نسميه السباحة مع التيار.

أما البديل عن ذلك فهو المتمثل في إستراتيجية (عربة التسوق)، بمعنى الاختيار من بين الكميات الهائلة المتوفرة بتحديد حاجاتك واهتماماتك وذوقك. وتناول ما يناسبك من غذائك الأدبي. يقول وليم غبسون (رائد جنس الخيال العلمي المعروف بالاسم سايبربانك): إذا اختص الأمر بالأدب، فنحن (دودة في الجبنة)، وما من دودة واحدة تستطيع استهلاك كل الجبنة، وما من دودة تقتفي أثر أي دودة أخرى في طريقها لتناول الجبنة.

إن مشكلة (إدارة الفائض) تزداد تعقيدًا لأن ما لدينا أكبر من أي نظام تسليم عملي. فقد يتجه إلى ما وراء الكلمات المسطرة على الصفحة وتوفير الموسيقى والأفلام والأوبرا والتلفاز والألعاب (وهي الأكثر خبثًا). كيف يمكن للكلمة المطبوعة أن تنافس؟ كيف لنا أن نوفر الوقت للاستماع إلى موسيقانا المفضلة وقراءة آخر رواية (متوفرة أمامنا بثمن زهيد نسبيًا باستخدام نفس الوسيلة)؟

إننا بحاجة اليوم إلى أن نتعلم استخدام عنصر الزمن استخدامًا ذكيًا وأن نستثمره. هذا ما سنجده شحيحًا مستقبلاً وليس المال. فكم من الوقت سيجده متوفرًا أمامه الشخص العامل الاعتيادي ينفقه على الثقافة في أسبوع واحد؟ بحدود عشر ساعات حسب التقديرات. وكم من الوقت يحتاج إليه المرء لقراءة رواية جديدة من روايات هيلاري مانتيل (ما دمنا قد أتينا على ذكرها سابقًا) أو حتى جوناثان فرانزين؟ لقد حزرت. بحدود ساعات عشر.

إننا الآن نمر بلحظة انتقالية تشبه (الجسر) في عالمنا الأدبي. فشكل الكتاب الإلكتروني الذي نتشبث فيه نموذج لما أطلق عليه الناقد مارشال ماك لوهان (مرآة خلفية)، وهو يعني بذلك أننا نشاهد دومًا ما هو جديد في ضوء القديم. ونحن نتمسك بالماضي لأننا قلقون من المستقبل أو نشعر أننا لا نعرف كيف نتصرف فيه. ويقفز إلى الذهن الأطفال والدثار المريح.

لكن يمكن أن نجد غالبًا شذرات مما هو قديم في ما هو جديد إذا ما نظرنا نظرة كافية. فهل فكرت في السبب الذي يجعل

الأفلام السينمائية تصاحبها موسيقى تصويرية في حين تفقدها المسرحيات التي تمثل على خشبة المسرح؟ فعندما أدى الممثل كينيث براناه دوره في مسرحية هنري الخامس على الشاشة، كانت الموسيقى مدوية (ومن تأليف باتريك دويل وقيادة سايمون راتل). أما على خشبة المسرح، فعندما مثّل الدور نفسه لم تكن هناك أيّ موسيقى. والسبب هو أن الأفلام الصامتة - وهو كل ما كان يتوفر على مدى ثلاثين سنة - كان فيها جزء من مقدمة المسرح مخصص للأوركسترا، أو في الأقل، كان يرافقها عزف على البيانو. وبقيت الموسيقى حتى بعد ظهور جهاز الحاكي. لماذا تتمتع صفحات الكتب بهذه الحافات العريضة، ولماذا لا تستغل هذه الحافات لأغراض طباعية؟ لأن الكتب المخطوطة الأولى فسحت مجالاً لكتابة الحواشي والتعليقات. إننا ما نزال نلاحظ وجود هذه الحافات وإن لم يعد يستخدمها سوى قلة من القراء لكتابة الملاحظات، وينتاب الغضب المكتبات العامة إن كتبت شيئًا على تلك الحافات. هذا نموذج مثالي عن (المرآة الخلفية).

غير أن الملاحظات والتعليقات سوف تنتعش في الحافات الإلكترونية الجديدة. كيف تبدو الأراضي السبخة في مقاطعة بوركشاير بحسب رواية (مرتفعات ويذرنغ)؟ لو تمكن القراء من ملاحظتها اليوم لازدادوا علمًا ومعرفة، وبخاصة أولئك القراء الذين لم يزوروا براري شمال إنكلترا، وربما لن يروها أبدًا بعد أن أصبح الأدب ظاهرة كونية.

إن التكنولوجيا الجديدة سوف تحفز بلا ريب إنتاج الرواية (الغرامية) واستهلاكها، وكذلك الشعر (مهما كان تعريفهما فضفاضًا). إن الأدب بقي حتى يومنا هذا أدبًا نصيًا، أيْ كلمات على ورق، وهذا ما سيجعله غير جذاب للقراء (وخاصة فئة القراء اليافعين) من أصحاب الثقافة السمعية - البصرية، والفعلية المتزايدة باطراد. فالحصول على القصص من السوق السوداء على سطوح بيض ليس بالأمر المثير، في حين أن الرواية الغرامية مثيرة شأنها في ذلك شأن الشعر الذي تصاحبه الموسيقى الشعبية. لقد تأثرت مجمل أقنعة غاي فوكس التي يتقنع بها المحرضون الشبان في حركة (أوكيوباي) بالرواية الغرافيكية التي ألفها آلن مور بعنوان (الحرف v رمز إلى فينديا - الانتقام -) وأصبحت شعبية بفضل إعدادها للسينما في عام 2006. هذا وقد استنسخت الأقنعة مباشرة عن تصميم للرسام ديفيد لويد. إن هذا النمط من الرواية شأنه شأن الكتاب الذي له صلة به، يتحول إلى فيلم سينمائي بكل سهولة، محققًا انتشارًا واسعًا بين القراء. ولسوف يضيف النهوض الاقتصادي للصين واليابان، وهما دولتان أنظمةُ الكتابة فيهما (صورية غرافيكية) تقليديًا، قوة أخرى لهذا التحول.

أما الأدب التفاعلي داخليًا، الذي يتطلب من القارئ التعاون معه بدلاً من استهلاكه استهلاكًا سلبيًا، فهو متوفر اليوم. ويمكننا أن نتوقع مستقبلاً ما أسماه أولدس هكسلي في روايته (عالم جديد وشجاع بالإحساسيات). (الفصل الثلاثون). بمعنى

روايات وقصائد ومسرحيات متعددة المشاعر والأحاسيس أي يمكن للقارئ أن يشعر بها ويشمها ويسمعها ويراها. وسيكون (القراء)، كما هو حالهم في الماضي، (مشاركين)، وسيظهر الأدب (البايوني) - الإلكتروني الكهربائي - في وقت أقرب مما توقعه هكسلي، وسنشارك في القراءة بكل (جسدنا).

أما التغير (المناخي) الثالث والكبير فهو الذي سيحدث في (التغليف الجديد) ويعيد صياغة الأدب. إن إحدى الخطوات الأكثر أهمية في الاتجاه نحوه تتمثل في النمو الانفجاري على الشبكة العنكبوتية لما يعرف برواية الهواة وهي كما يدل اسمها (fan – fiction) من ابتكار هواة أو عشاق أما أنهم يريدون عددًا أكبر من رواياتهم المفضلة أو يريدون ما هو أكثر منها. وتبدأ هذه الرواية في أطروحة مفادها أن الأعمال الأدبية ليست شيئًا (ثابتًا) كالتمثال مثلاً، وهكذا يذوب التقسيم القديم بين المؤلف والقارئ.

إن هذا النمط من الرواية ينتعش على الشبكة حيث لا تتوفر اليوم سوى ترتيبات قليلة بخصوص المحتوى أو حقوق المؤلف. وتنتج أعداد كبيرة منها، بل أكثر من عدد الرواية الكلاسيكية. فبينما أنا أكتب الآن، أرى أن موقع الشبكة لـ (جمهورية بيمرلي) المكرس للعشاق المهووسين بجَيْن أوْستِن لديه ملحق يُمّكن هؤلاء العشاق أو الهواة من ابتكار إضافات للروايات الست. إن هذه الروايات ليست مقتصرة على أعمال انتهت صلاحية حقوق المؤلف والنشر فيها. فثمة نماذج بديلة لمؤلفات من مثل

(سيد الخواتم) ولدت أيضًا. صحيح أن قدرًا كبيرًا من هذه الروايات بائسة في مستواها، إلّا أن بعضها جيد جودة أي شيء تجده مطبوعًا.

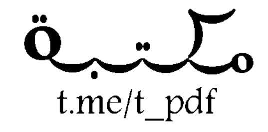
وليس خفيًا اليوم بخصوص الروايات التي تستمر لتصبح من أكثر الكتب رواجًا أو نجاحًا، أن تكون ذوات أصول في منتج الهواة أو العشاق. فهذه الرواية بوصفها جنسًا أدبيًا تمثل مادة تولدها مجاميع صغيرة وهدفها أن توزع وسط جماعات أصغر. ولا يستتبع هذا أي مبالغ مالية ولا عمولات ولا مراجعات ولا تُشترى. كما أنها لا تُنشر. إنها رواية تكتب أصلاً من أجل القراء الذين يكتبها أكثرهم، وهي مثل حفلة يشارك فيها كل فرد. هذا النمط من الرواية ليس سلعة، وهي ليست تجارية ولا مهنية، ولا تعرض للبيع في أي سوق. ومن أوجه متعددة، هي قريبة من المحادثة الأدبية، (محادثة عن كتب) وليست كلمة مطبوعة. ويمكن أن ينظر إليها بوصفها عودة الأدب إلى أصوله المطبوعة. فهل (دَفَعَ) شيئًا أوائل القراء الذين قرأوا الأوديسة أو بيولف أو كلكامش؟ لا، على الأرجح. وهل شاركوا في اللهو الأدبي، واقترحوا حقًا إجراء بعض التحسينات؟ على الأرجح نعم.

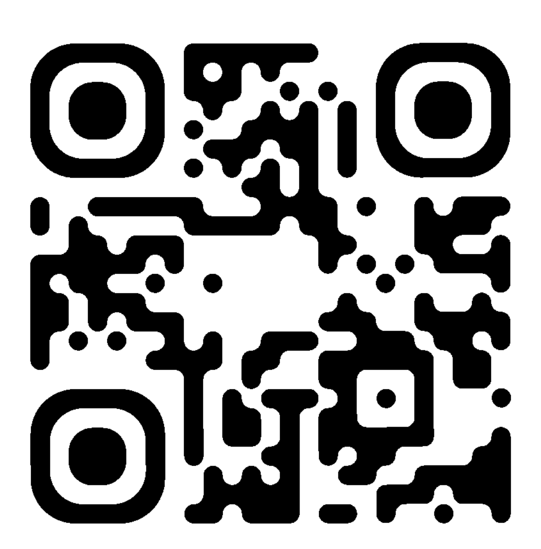
إن أحد أكثر الأمور إثارة للانتباه في الأدب الشفاهي، الذي بحثنا فيه في البداية هو إنسيابيته. فهو كما في الحادثة، مرن وقابل للتغير ويضطلع بالشخصية التي تكون مسؤولة عنه مهما كانت صفتها. إنه ينساب كالماء في أي بيئة يجد نفسه فيها.

ما يعنيه هذا الكلام عمليًا يمكن أن يوضح بأحد أشكال السرد الشفاهي التي وصلتنا عبر آلاف السنين وهو نموذج المزحة الشفاهية. فإذا ما ذكرت لك مزحة، وتظن أنت أنها جيدة، فقد ترويها بدورك لغيرك، ولكنها لن تكون مماثلة تمامًا للطريقة التي أخبرتك بها أساسًا، إذ أنك سوف ترويها مع بعض التغييرات، فتزيد من بعض التفاصيل أو تحذف بعضها. وقد تتطور نحو الأفضل أو لا. لكن إن رويت المزحة، فإنها سوف تحمل شيئًا من بصمتك، مثلما تحمل روايتي لها شيئًا من بصمتي. وفي انتقالها إلى شخص ثالث، فسوف تحمل قدرًا من بصمتي وبصمتك. وهذا ما يمكن ملاحظته في رواية الهواة. إن انسيابية الأدب الأولى تستعاد، وأنا أرى هذا شيئًا مثيرًا.

التغيير لا بد منه. فأداء دور النبي (وهو أمر خطير)، فإن أفضل شيء يمكن أن يحدث لمستقبل عالم الأدب، من يمارسه ومن يشارك فيه، هو أنه سوف يساعد على خاصية (المعيّة). لقد فحص هذا الكتاب موضوع الأدب بوصفه موضوعًا جماعيًا: حوار بين عقول أكبر من عقولنا، أفكار مغلفة بالمتعة تدور حول حياتنا وكيف نحياها، جدل في عالمنا، إلى أين يتجه وإلى أين ينبغي له الاتجاه. إن هذا النمط من لقاء العقول التي يساعدها الأدب على اللقاء، قضية مركزية لوجودنا اليوم. وإذا ما انتهت الأمور على خير، فإن لقاء تلك العقول سيصبح مثمرًا وحميميًا ونشيطًا أكثر من السابق.

ما أسوأ شيء يمكن أن يحدث مستقبلاً؟ فإذا ما قُدّر للقراء أن يُدفَنوا تحت ركام من المعلومات التي لا يستطيعون تحويلها إلى معرفة، فسيكون الأمر غاية في السوء. إلّا أنني أبقى متفائلاً لسبب وجيه، فالأدب، هذا المنتج الإبداعي المدهش للعقل البشري سيظل إلى الأبد بكل أشكاله الجديدة وإعداده جزءًا من حياتنا، ويعزز حياتنا، أقول حياتنا ولكن ينبغي عليّ أن أقول حياتك، أنت، وحياة أطفالك.
















جون سَذَرلاند

جُون سَذَرلَانْد يحمل لقب أستاذ لورد نورثكلِف الفخري في الأدب الإنكليزي الحديث من الكلية الجامعة بلندن، مارس تدريس الطلبة في كل مرحلة من مراحل الدراسة الجامعية، وعكف على تأليف وتحرير أكثر من عشرين كتاباً منها (حياة الروائيين: تاريخ الرواية في ٢٩٤ حياة) الذي نشرته له جامعة (يال) في الولايات المتحدة سنة ٢٠١٣ وحظي بإعجاب منقطع النظير ما جعل ناقداً يصفه بأنه: ((مرجع يوقع الدوار في الرأس)).





هذا المرشد مفرقعة نارية لأن ما يقدمه سَذَرلَانْد يمثل شمولية مدهشة في القراءة، وعزيمة قوية وحماسة لا تهدأ تجاه موضوعه.

سَام لِيْث – مجلة سبَكتَايتر

تاريخ بدرجة رفيعة من التسلية والمعلومات... موضوع سَذَرلَانْد الثابت هو الإنسانية دوماً، بمعنى أن الكتب تعلمنا كيف نكون وكيف نحيا، وما المقصود من أن يكون كل واحد منّا إنساناً، وأنّ الإنسانية تنفخ الحياة في قراءاته وتمنحها جوهرها، بَدءاً من ملحمة (بايوُلف) وحتى رواية (خمسون ظلاًمن الرمادي).

الإندِبِندِنْت أوْن سَنْداي

دليل متحمس ينفخ فينا الحياة، ويقودنا في رحلة إلى تاريخ الأدب... لا يهدف سَذَرلَانْد إلى رسم خط فاصل بين الأدب الرفيع والأدب الهابط وإنما هو المشاركة في متعة القراءة المذهلة.

كيركَس ريفيوز




ISBN 978-9922-601-67-0
9 789922 601670



العراق - بغداد - المنصور
darmanairaq@gmail.com



العراق - بغداد - شارع المتنبي
07819141219 | 07702931543
darktbalmya@yahoo.com